EUPHORION

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
MAY 6 1959
CHICAGO

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER — ERNEUERT VON HANS PYRITZ

IN VERBINDUNG MIT RAINER GRUENTER u. WALTHER KILLY

HERAUSGEGEBEN VON RICHARD ALEWYN

DRITTE FOLGE

52. BAND 4. HEFT

HEIDELBERG 1959

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES VIERTEN HEFTES

F. P. Pickering (Reading), Der zierlichen Bilder Verknüpfung. Goethes „Alexis und Dora" — 1796 341

Hans Zeller (Zürich), Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik. Ein Versuch, komplizierte Handschriften darzustellen 356

Werner Vordtriede (Madison, Wisconsin), Richard Wagners „Tod in Venedig" . . . 378

Eduard Lachmann (Innsbruck), Georg Trakls herbstliche „Passion" 397

Walther Killy (Berlin), Nochmals über Trakls „Passion", mit Rücksicht auf die handschriftliche Überlieferung 400

Miszellen

Josef Buchowiecki (Wien), Ein unveröffentlichtes Beileidschreiben Adalbert Stifters an Frau Erzherzogin Sophie von Habsburg-Lothringen 414

Besprechungen

Heinrich Götz, Leitwörter des Minnesangs (besprochen von Gerd Bauer) 417

Heinrich Henel, The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer — Helene von Lerber, Conrad Ferdinand Meyer. Der Mensch in der Spannung (besprochen von Hermann Boeschenstein) 422

Ernst Stadler, Dichtungen. Eingeleitet, textkritisch durchgesehen und erläutert von Karl Ludwig Schneider (besprochen von Josef Strelka) 426

Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn (besprochen von Eberhard Lämmert) 429

C. G. Jung, Karl Kerényi, Paul Radin, Der göttliche Schelm. Ein indianischer Märchenzyklus (besprochen von Friedrich von der Leyen) 436

Nachruf

Ulrich Pretzel (Hamburg), Zum Andenken an Hans Pyritz 440

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Redaktion: Berlin-Dahlem, Boltzmannstraße 3. Verlag: Heidelberg, Lutherstraße 59.

Der „Euphorion" erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von mindestens 28 Bogen. Preis des Einzelheftes DM 10,—, des Jahrgangs DM 36,—. Sonderpreis für Studenten (bei direkter Bestellung beim Verlag) DM 28,80. Sonstige Bestellungen bei jeder Buchhandlung. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Manuskripte nur nach vorheriger Vereinbarung erbeten. Für unverlangte Einsendungen wird nicht gehaftet. Diese können nur gegen Erstattung des Portos zurückgesandt werden. Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt maßgebend, das bei der Redaktion erhältlich ist. Die Mitarbeiter bekommen von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge, bis zu dreißig weitere gegen Erstattung der Selbstkosten.

Besprechungsexemplare bitte ausschließlich an die Redaktion. Rücksendung unverlangter Veröffentlichungen, die nicht angezeigt werden können, erfolgt nur gegen Rückporto.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

An die Euphorion-Leser!

Für Band 52 (1958) des „Euphorion" werden wieder Einbanddecken angefertigt. Bestellungen erbittet der Verlag möglichst umgehend. Preis: DM 4,—.

Der zierlichen Bilder Verknüpfung

Goethes „Alexis und Dora" — 1796[1]

von

F. P. Pickering (Reading)

So legt der Dichter ein Rätsel,
Künstlich mit Worten verschränkt, oft der Versammlung ins Ohr:
Jeden freuet die seltne, der zierlichen Bilder Verknüpfung,
Aber noch fehlet das Wort, das die Bedeutung verwahrt;
Ist es endlich entdeckt, dann heitert sich jedes Gemüt auf
Und erblickt im Gedicht doppelt erfreulichen Sinn.

(*Alexis und Dora* Vv. 25—30. Nach *Musenalmanach* 1796—1799, = JA I, 173f.)[2]

Die „Idylle" *Alexis und Dora* gehört nicht zu den Gedichten Goethes, die man mit Erläuterungen überhäuft hat. Es ist, soweit ich sehe, keine Interpretation von der Art versucht worden, wie man sie seit dem Krieg dem „Meisterwerk der Sprache" oder dem „sprachlichen Kunstwerk" widmet; würde es sich nicht dazu eignen? Die Anmerkungen unserer Ausgaben begnügen sich mit Hinweisen auf einige wichtige Stellen im Briefwechsel und in den Gesprächen oder auf die einsichtsvolleren Erörterungen in den großen Goethe-Büchern. Überall aber glaubt man, sobald die Kommentatoren auf *Alexis und Dora* zu sprechen kommen, eine gewisse Verlegenheit zu verspüren — als ob sie gern mehr gesagt hätten. Gehe ich fehl, wenn ich vermute, daß es unter anderm die oben zitierten Verse sind, die bisher hemmend gewirkt und eine eingehendere Interpretation nicht haben ratsam erscheinen lassen? Nur im Rahmen einer eher philologischen Untersuchung möchte ich im folgenden eine Auslegung versuchen, die über diese hemmenden Verse hinweghilft; sie werden „verständlicher", — auch wenn sie für das moderne Empfinden letzten Endes „nicht mehr zu retten"

[1] In einem für das *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* ausgearbeiteten Artikel über FORTUNA und in einem darauf fußenden Vortrag, den ich im Februar 1957 an der Freien Universität Berlin im Kunsthistorischen Institut halten durfte, habe ich Goethes *Alexis und Dora* als eine „letzte aber unerreichte dichterische Neugestaltung herkömmlicher FORTUNA- und OCCASIO-Motivik" gekennzeichnet. Daraus ist der vorliegende Aufsatz entstanden.

[2] Die Hamburger Goethe-Ausgabe gibt den Text der Umarbeitung 1800 (= Ausgabe letzter Hand). Unterschiede, die im gegenwärtigen Zusammenhang Erwähnung verdienen, sind: V. 6 *für alle*] statt seiner; 15f. Beseitigung der Apostrophe des Augenblicks — *du wiegest*] der wieget; 27, statt des Wortlauts in meinem Titel: *die seltne Verknüpfung der zierlichen Bilder*; 29 *entdeckt*] gefunden; 33 *schon* f. 53 *Flut*] Woge. 75 *Heftiger*] Immerfort. 89 *ich stand*] ich ging nicht. Es sind technische Besserungen. Ich zweifle, ob sie auch über der Zeile ihren Platz hätten.

sein sollten. Es wird aber dabei hoffentlich auch für die übrigen Teile des Gedichtes einiges Nützliche abfallen.

Schiller lobte, als er im Mai 1796 die *Idylle* erhalten hatte, deren *Einfalt* und *die unergründliche Tiefe der Empfindung*. Ihn störte aber, wie man weiß, der Schlußteil. Die Eifersucht des Schlußteils stand ihm zu dicht neben der *glücklichen Trunkenheit*, mit der Alexis sich von dem Mädchen verabschiedet hatte. Darauf antwortete Goethe, daß *wirklich jedes unerwartete und unverdiente Liebesglück die Furcht des Verlustes unmittelbar auf der Ferse nach sich führt*. Hätte Goethe sich auf diese *natürliche* Begründung, wie er sie nennt, beschränkt — oder vielmehr, hätte er nur seine Absicht etwas stärker betont, eine Binsenwahrheit zum Thema eines Kunstwerks zu machen, dann wäre, um nur die geringste Konsequenz zu nennen, mein Deutungsversuch überflüssig geblieben. Die Begründung sollte aber bekanntlich nur als Auftakt dienen — zur eigentlichen, durch Schillers Urteil bedingten, *künstlerischen* Rechtfertigung: die Eifersucht des Alexis sei notwendig, sagt Goethe, *weil die Idylle durchaus einen pathetischen Gang hat und also das Leidenschaftliche bis gegen das Ende gesteigert werden mußte, da sie denn durch die Abschiedsverbeugung des Dichters wieder ins Leidliche und Heitere zurückgeführt wird* (*Briefwechsel*, 22. Juni 1796).

Dieser ersten Auseinandersetzung der beiden Dichter und der Argumentation Goethes auf Grund *künstlerischer* Rücksichten ist es wohl zuzuschreiben, daß man seither *Alexis und Dora* vor allem vom Standpunkt der Gattungsbestimmung (des Anteils epischer, dramatischer und lyrischer Elemente) oder als Beispiel der 'Steigerung'[3]) hat besprechen wollen; und mit Schiller fragen wir noch nach der Wahrscheinlichkeit der *eifersüchtigen Aufwallung* des Schlußteils. Es sieht aber beinahe so aus, als habe sich auch der Dichter selbst durch die Richtung des Gesprächs beeinflussen lassen, nicht wieder von einem *unerwarteten und unverdienten Liebesglück* zu sprechen (wie sollten die jungen Menschen ihr Liebesglück nicht verdient haben?); und als habe er ebensowenig jemals zu seiner eigenen Rechtfertigung an die Hexameter erinnern wollen, die von einem *Rätsel* sprechen — von irgend einem *Wort*, das *die Bedeutung des Gedichtes verwahre*. Gehören diese Verse denn auch für Goethe nicht mehr zur Ökonomie des Gedichts? Man kann sich des Eindruckes nicht erwehren, daß, nachdem Schiller einmal gesprochen hatte, Goethe selbst — und seine Kommentatoren — sich Zwang antun, über diese Verse eben nichts zu sagen, so, als ob sie gestrichen wären.

Auf die *Abschiedsverbeugung* des Dichters (die Schlußverse der *Idylle*) hat man wiederholt bei der Kommentierung zurückgegriffen. Wie Goethe in seinem Brief an Schiller, wertet man sie aus, um auf die Möglichkeit eines weniger betrübenden späteren Ausgangs hinzuweisen. Sie sind eine Art „Epilog des Dichters an die Musen"; sie dienen dazu, „die Tragik des Schlusses abzubiegen und dem Ge-

[3] Implizit in Eliz. Wilkinson, „*Tasso — ein gesteigerter Werther*" *in the light of Goethe's principle of „Steigerung"*, Modern Language Review 44, S. 305—328.

dicht seinen idyllischen Charakter zu lassen". (Über Goethe hinausgehend meint derselbe Kommentator, daß sie „weniger aus dem Gedicht entwickelt als angehängt" seien[4]). Gibt es aber auch Auslegungen der *Idylle*, die nicht nur die Schlußverse als Epilog, sondern auch die ersten Worte des Dichters in eigner Person (eben die Verse 25—30) als Prolog auffassen? Mir ist keine solche Interpretation bekannt geworden. (Man wird sich auch schwer zu der Alternative entschließen können, daß es sich hier um einen Teil von Alexis' Monolog handelt[5]). Die folgenden Seiten versuchen eine Analyse der Idylle, die, wie angedeutet, die bisher so gut wie unkommentierten Verse einbezieht: sie versteht diese als einen versetzten Prolog. Sie muß allerdings gleichzeitig als Hypothese voraussetzen, daß der Dichter *ursprünglich* eine andere Wirkung seines Gedichts beabsichtigt und Stoff und Motivik anders ausgerichtet hatte, als ihm nach dem kurzen Briefwechsel mit Schiller noch erinnerlich war.

Als Goethe gut dreißig Jahre später am 25. Dezember 1825 mit Eckermann zum letzten Male über die *Idylle* sprach, verteidigte er sich noch wegen der *eifersüchtigen Aufwallung*, welche *die Menschen* beanstandet hatten. Darauf lobte Eckermann mit dem ihm eigenen Eifer die Treue der Beobachtung in dem Gedicht: *als ob Sie nach einem wirklich Erlebten gearbeitet hätten.* Man hätte gern den Tonfall gehört, mit dem Goethe antwortete: *es ist mir lieb, wenn es Ihnen so erscheint.* Nicht nur hatte der Dichter also Schillers Einwände nicht vergessen; er vergaß ebensowenig — meine ich —, wie weit er sich (durch die Erwiderung) zu Schillers Auffassung hatte verpflichten lassen. Denn falls ihm seine allererste — und seither unberücksichtigte — Aussage vom *unverdienten Liebesglück* wichtig gewesen war; falls es ihm um die Verse vom Rätsel und dem erlösenden *Wort* leid tat: dies und die ursprünglich beabsichtigte Wirkung des Gedichtes, die wir postulieren, waren ihm nicht mehr *erinnerlich.* Eckermann wurden sie jedenfalls nicht anvertraut. In dem Gedicht stehen aber die Verse noch da. Es sind Verse, mit deren Hilfe man weitere und andere Vorzüge der *Idylle* als *Einfalt* und *Tiefe der Empfindung* erkennen kann. Ob sie dem heutigen Leser *lieb* sein werden, vermag ich nicht vorauszusagen. Mit etwas größerer Zuversicht hoffe ich zu überzeugen, daß sie aufgedeckt werden mußten. Sie rücken die *Idylle* in unmittelbare Nähe der übrigen *Römischen Elegien*, betonen das rein Künstlerische an dem Gedicht und vermehren somit den Abstand zu *Hermann und Dorothea;* dieser Befund könnte der Goethe-Wissenschaft willkommen sein.

[4] Gundolf, *Goethe*, S. 445f.

[5] Einen direkten Bezug auf die Verse finde ich bei Joseph Kassewitz, *Darlegung der dichterischen Technik und litterarhistorischen Stellung von Goethes Elegie A. u. D.*, Leipzig 1893, S. 12. Er scheint aber weder den eigentlichen Inhalt noch die Diktion dieses Passus zu berücksichtigen: „ihm (Alexis) erscheint die Wandlung, die er in seinem Wesen überrascht gewahr wird . . . als ein Rätsel, durch dessen Lösung er seine Ruhe wieder zurückzuerobern hofft." Alexis soll also an Dichter, Hörerkreis, verschränkte Worte und zierlich verknüpfte Bilder habe denken können? Charlotte von Kalb kann die Stelle ähnlich verstanden haben: *Für die Wesen interessiert man sich nicht, von denen gedichtet wird. Der Jüngling ist ein Dichter und kein Liebhaber, das Mädchen verliebt und keine Geliebte*, an J. P. Richter, 9. Juli 1796.

II

Um die Verse 25—30 besser verstehen zu können, muß man Vorurteile gegen das Rätsel als solches zunächst ruhen lassen. Ob man den Einfall nun als glücklich oder forciert betrachtet, der Dichter vergleicht in diesen Zeilen den Gemütszustand des Alexis mit der Unsicherheit eines Hörerkreises, dem ein Rätsel aufgegeben worden ist. Nicht aber eines beliebigen Hörerkreises, sondern des Kreises eben derer, die noch nicht wissen, worum es sich in dem gegenwärtigen, vorläufig nur noch *Idylle* genannten Gedicht *eigentlich handelt*. Weiß Alexis nicht, wie ihm geschehen ist, wir — die Zuhörer — wissen ebensowenig, seinen Fall beim richtigen Namen zu nennen. Aus den *verschränkten Worten* des Gedichts und *der zierlichen Verknüpfung der Bilder* sollen wir aber bald — so will und so wünscht es der Dichter — das *Wort* finden, das uns aus der anfänglichen Verwirrung irgendwie erlöst. Wir sollen den Fall als Beispiel eines allgemein menschlichen Schicksals erkennen — das *Wort*, den Namen dafür *entdecken*. Währenddessen wird auch Alexis — so hofft der Dichter — sich zu trösten lernen, ja einsehen! Der Ausgang kann dann für alle Beteiligten nur glücklich sein. Das alles scheint der Dichter in seinem Prolog noch versprechen zu können. Aber die Ereignisse (die Entwicklungen in dem Gemüt des Alexis) holen den Liebenden, den Dichtenden und uns bald ein: sie wachsen uns allen über den Kopf. Alexis ist verzweifelt, wir wissen nicht, *wie das enden soll*, und auch der Dichter kann nicht mehr; er verabschiedet seine Musen —

> *Nun, ihr Musen, genug! Vergebens strebt ihr zu schildern,*
> *Wie sich Jammer und Glück wechseln in liebender Brust.*

Die Zuversicht des rätselstellenden Unterhaltungskünstlers weicht vor dem Ernst des miterlebenden Dichters: er kann nur noch auf eine Linderung der von Amor geschlagenen Wunden hoffen. Anders ausgedrückt, die Steigerung des Leidenschaftlichen hat die Konventionen des einfachen Rätsels längst gesprengt und droht, wie Schiller bezeugt, auch diejenigen der höheren, dichterischen Formen zu verletzen. Der versprochene glückliche Ausgang bleibt aus, es heitert sich nicht jedes Gemüt auf. Wollen wir unter diesen Umständen die Chiffre noch wissen, mit welcher der Dichter (der Dichter in dem Gedicht) sein Rechenexempel zu lösen gedachte? Ich glaube, daß es sich doch verlohnt.

Ein Wort, das sich aus der *Verknüpfung der Bilder* ergeben soll, muß selbst bildhaft und von derselben Größenordnung wie die umgebenden Bilder sein: ein Gott vermutlich, oder eine Göttin; oder eine Personifikation. Es handelt sich eben um das GLÜCK — ikonographisch: FORTUNA. Um genau welches GLÜCK es sich handelt — denn die Dichtung wie die Kunst kennen mehrere solche —, hat Goethe aber gleich verraten, sobald es galt, die in seiner *Idylle* geschilderten Vorgänge zu rechtfertigen. Es ist das *unerwartete und unverdiente Liebesglück, das Furcht des Verlustes unmittelbar auf der Ferse nach sich führt.*

Zu einem solchen GLÜCK ist der Verlust, oder schon die im Augenblick der Eifersucht einsetzende Furcht des Verlusts (die Verzweiflung, der *Jammer*) — das entsprechende UNGLÜCK. Alle diese Assoziationen (*Verknüpfungen*) des Grundbegriffes GLÜCK waren für das 18. Jahrhundert (und schon seit Jahrhunderten) in dem einen Wort mitgegeben. Sagte man GLÜCK, so dachte man auch gleich an UNGLÜCK. Dem entsprach die bildliche Darstellung, denn das drohende UNGLÜCK erkannte man schon an der prekären Haltung der FORTUNA auf ihrer dahinrollenden, oder von den Wellen hingetriebenen Kugel[6]. (Verhältnismäßig selten nur zeichnete man ein Bild des INFORTUNIUM.) Kaum anders war aber auch das Bild, wenn man das GLÜCK unter dem Aspekt der Zeit als den *günstigen, flüchtigen Augenblick*, oder vom Standpunkt des kühn in das Schicksal eingreifenden Mannes als die zu erhaschende GELEGENHEIT (OCCASIO) sah. Als Lösung des zu Anfang der Idylle gestellten Rätsels hätten folglich nicht nur GLÜCK, sondern auch die mehr oder weniger synonymen AUGENBLICK und GELEGENHEIT zu gelten. Über die „richtige" Antwort hätte sich — nach gebührender Pause — lebhaft und spitzfindig debattieren lassen, denn: schildert der Dichter zuerst der beiden Liebenden GLÜCK und des einen Eifersüchtigen Jammer (UNGLÜCK), so läßt er beide in je einem Augenblick gipfeln; in dem günstigen Augenblick ergreift der Liebende sein Liebesglück, in dem andern, dem leidigen, wird er selbst von Eifersucht ereilt und von Jammer erfaßt.

Genügt aber nun dieses Über- und Nacheinander von Varianten eines und desselben Bildes (FORTUNA-OCCASIO), um den Ausdruck *die seltene, der zierlichen Bilder Verknüpfung* zu rechtfertigen? Es gibt der Bilder mehr; nur sind wir mit der Analyse noch nicht so weit, daß wir sie alle gleich überzeugend nennen könnten. Ich erwähne vorläufig noch zwei, die uns etwas länger vor Augen bleiben, oder leichter zu isolieren sind. Es sind Bilder, die der Dichter sogar zwischen das sonst unmittelbar verknüpfte Paar GLÜCK-UNGLÜCK einzuschieben vermocht hat. (Es ist aber für seine Methode charakteristisch, daß er sie „gleichzeitig" anderswo versetzt, als dorthin, wo sie „zeitlich" hingehören.) Zuerst das Bild: REUE. Nicht selten stellt die Kunst REUE unter der Gestalt eines der entglittenen oder verfehlten OCCASIO Nachgreifenden dar: das Bild des Augenblicks der REUE! In genau solcher Gestalt begegnet uns Alexis zu Anfang des Gedichts: er klagt sich an und strebt, des entschlüpften glücklichen Augenblicks wieder habhaft zu werden; er stellt die REUE dar[7]. Dabei sieht er

[6] Ich berücksichtige hier nur die zur allgemeinen Herrschaft gelangte Ikonographie (weitere Ausführungen in dem Anhang): eine über das Land oder auf der See fahrende FORTUNA steht meistens auf einer Kugel. Sie hält ein Segel hoch. (Die FORTUNA MARINA ist einer VENUS MARINA oft zum Verwechseln ähnlich.) Statt der symbolischen Kugel (oder Seemuschel) oft ein mehr oder weniger realistisch gesehenes Schiff (*Kaufmannsglück*).

[7] Die enge Berührung von KAIROS (später OCCASIO) und METANOIA (POENITENTIA) besteht seit der Antike. In dem ältesten erhaltenen Bild ist REUE eine weinende Frauengestalt, die neben der KAIROS-Gruppe steht (Abb. bei Roscher, s. Anhang, Anm. zu Vers 15f.). Zusammenfassend E. Panofsky, *Studies in Iconology* 1939, S. 72 und Anm. 158. Cesare Ripa,

in Gedanken — und das ist ein zweites Bild — das Mädchen, das dem in der Ferne verschwindenden Segel nachblickt: eine typische SEHNSUCHT (ein moderner anmutendes Bild als die bisherigen). Von allen Bildern in dem Gedicht ist aber wohl OCCASIO selbst, die in keinem Wort genannte, rein in Handlung und Gebärde aufgelöste GELEGENHEIT, das am kunstvollsten verrätselte. Von OCCASIO müssen auch folglich unsere weiteren Versuche der Deutung ausgehen.

Hier muß man aber zunächst die Frage stellen, warum der Dichter, wenn er es so sehr auf eine Verknüpfung der Bilder abgesehen hatte, nicht dem Gedicht selbst einen entsprechenden Titel gegeben hat[8]. Warum uns mit Rätseln belästigen? Das ist zwar eine müßige Frage, die aber dennoch eine ernste Antwort verdient. Ein Grund war wohl, daß seit der Aufklärung FORTUNA und OCCASIO schon — wenn auch noch lange nicht endgültig — Gegenstand der Trivialkunst geworden waren. Sie hatten in der höheren Kunst nur noch eine dekorative Rolle. Im Titel eines anspruchsvollen Kunstwerks konnte man sie nicht mehr nennen, die Zeit der Emblembücher war vorbei. Es gibt aber triftigere, „innere" Gründe für die Verrätselung. Amor war auch in der Trivialkunst zuhause. Der Dichter hat es dennoch nicht verschmäht, ihn zu nennen und ihn „handelnd" in das Geschehen eingreifen zu lassen. Der zierliche Amor vertritt die Liebe und ist eine Macht, mit der während des Geschehens und nachher noch zu rechnen ist. Er hat Dauer (und der Dichter „glaubt" an ihn). FORTUNA und OCCASIO aber, so zierlich sie auch sind, haben keine Macht in diesem Sinne. Sie sind nur in ihrer Zeit überhaupt da, und schon zu Anfang des Gedichts ist ihre Zeit, — ihr AUGENBLICK — vorbei. Der Dichter ist bereit, sie in der „wiederholten" Zeit ihres herkömmlichen Amtes walten zu lassen (sich ihrer „elegisch" zu erinnern), — sich die Zeit vorzustellen, als sie noch Alexis und Dora begünstigten. (Als in dem *einzigen Augenblick* Alexis seine Dora umarmte, meinte man eine leibhaftig festgehaltene OCCASIO, eine eingefangene FORTUNA, vor Augen zu sehen!) Seitdem sind aber die Unbeständigen zu den glücklichen Seefahrern weitergewandert und für die trauernden, getrennten Geliebten *aus der Geschichte*: wie sollten sie also im Titel erscheinen? Das Gedicht hieß zunächst einfach *Idylle*, später *Alexis und Dora*. Nur die Ausleidenden, denen ein *Ewig!* vielleicht noch Trost bringen wird, durften uns dauern.

Iconologia, Padua 1611, S. 390 (unter OCCASIONE): „'Reuig' ist derjenige, der die OCCASIO versäumt hat." Über andere Interpretationen von OCCASIO-Varianten vgl. R. Wittkower, a.a.O. Statt anderer Verweise auf Bilder hilft besser ein Zitat aus Gilles Corrozet, *Hecatongraphie*, Paris 1543. f. 82 („Lymage d'Occasion"): *Haste toi bien tost d'attrapper / L'occasion, quand el' s'auance: / Si tu la laisses eschapper / Tu en feras la penitence.*

[8] Vor einer voreiligen Ablehnung der These müßten nicht nur die Verse 25—30 warnen, sondern auch das Motto des Gedichts: *Bilder so wie Leidenschaften / Mögen gern am Liede haften.* In Bezug auf *Hermann und Dorothea* schrieb Goethe am 8. April, 1797: *Diejenigen Vorteile, deren ich mich bei meinem Gedicht bediente, habe ich alle von der bildenden Kunst gelernt.* Diese Worte lassen sich (wie Kassewitz, a.a.O., S. 20 sagt) mit derselben Berechtigung auf *Alexis und Dora* anwenden. Bei *bildender Kunst* braucht man aber nicht immer an antike Plastik zu denken.

III

Es ginge nicht an, hier über die OCCASIO-Ikonographie „vor und bei Goethe" des längeren zu schreiben. Von einigem ikonologischen Gemeingut war in dem letzten Abschnitt die Rede. Andererseits dürfen wir die „Göttin Gelegenheit" nicht außer Acht lassen, welcher Goethe eine ganze *Römische Elegie* (*Fromm sind wir Liebende*) gewidmet hat. Will man aber an dieser Elegie Goethes OCCASIO-Bild ablesen, dann heißt es, vorsichtig zu sein. Die Göttin geht, wie man dort „lernt", besonders die Liebenden an, denen, als ihren Verehrern, Schweigen geziemt! Goethe meint in diesem Fall die Verschwiegenheit heimlich Liebender; das hat mit dem Verschweigen ihres Namens in der Idylle (*Alexis und Dora*) nichts zu tun. Nach einer leicht ironisierenden „Genealogie" der Göttin (*Tochter des Proteus möchte sie sein*) und einer beinahe wissenschaftlichen Verbuchung ihrer stereotypen Gesten (sie neckt die Schlummernden, fliegt an Wachenden vorbei, ergibt sich aber dem raschen tätigen Manne)[9], kommt eine angebliche Beschreibung, wohlbemerkt aber, wie sie dem Dichter einmal erschienen sei (V. 25f.): *Die Haare / Fielen ihr dunkel und reich über die Stirne herab,/ Kurze Locken ringelten sich ums zierliche Hälschen.* Der Dichter *verkannte sie nicht* und ergriff die (ent)eilende — Geliebte! *O wie war ich beglückt! Doch stille, die Zeit ist vorüber.* So künstlich verschränkt sind hier die Worte und Bilder der herkömmlichen OCCASIO-Topik, daß man gern auf eine Entflechtung verzichtet hätte, wäre es nur heute um die Emblematik so bestellt, daß gleich jeder Leser beinahe vorauseilend die Anspielungen erkennen würde: hier zum Beispiel auf das fliegende Haupthaar (den *Schopf*) und das kurzgeschorene Nackenhaar der OCCASIO. Um aus einer OCCASIO die italienische Geliebte zu machen, brauchte Goethe nur die Vorsilbe ent- (die ich ihm oben untergeschoben habe) fallen zu lassen, die Gelegenheit festzuhalten und dem Liebesglück verschwiegene Dauer zu verleihen (so bliebe auch die REUE aus). In der Idylle *Alexis und Dora* aber werden wir vom Dichter ausdrücklich aufgefordert, in den *verschränkten Worten* des Gedichtes die Anspielungen zu *entdecken.*

Nun hat der Dichter es uns in der *Idylle* in mancher Hinsicht schwerer gemacht als in der *Elegie.* Es handelt sich hier um keine spielerisch unverbindliche Rollenvertauschung der Göttin und der Geliebten, sondern Dora muß die Rolle

[9] Falls *schlummernd* wörtlich zu nehmen ist, weiß ich im Augenblick kein besseres Beispiel zu nennen als den Stich von Johannes Binck (ca. 1490—1504, Bartsch, *Peintre Graveur*, VIII, 278), wo aber eher eine FORTUNA mit Zügel und Speer auf dem Rücken eines schlafenden Jünglings steht. Bedeutet *schlummernd* nur „unachtsam", dann handelt es sich um das typische Bild der versäumten OCCASIO. „OCCASIO fliegt an Wachenden vorbei:" so genau kann ein Bild nicht unterscheiden, aber zwischen dem *schlummernden* und dem „raschen, tätigen Mann" muß man sich den achtsamen, verdienstvollen Durchschnittsmenschen denken, der wohl oft gemeint ist. Die ergriffene OCCASIO oder FORTUNA zeigen die schöne Medaille für Camillo Agrippa, die bei Doren, a.a.O., Abb. 16 wiedergegeben ist (nackter, behelmter Krieger faßt FORTUNA-OCCASIO beim Schopf; Devise: *velis nolisve*) und ein Stich J. de Bie's, *La France metallique*, 1636, S. 284 (ein Krieger hält OCCASIO beim Schopf und will ihr denselben mit dem Schwert abschneiden).

getreu zu Ende spielen. Unter der Gestalt einer OCCASIO-FORTUNA nähert sie sich, grüßt Alexis, läßt sich umarmen. Alexis verkennt seine Gelegenheit nicht, aber er meint, er müsse sich von dem Glück des Augenblicks trennen lassen. Gleich folgen REUE (und Sehnsucht) der zwei Liebenden. Dora hat versprochen, wie es OCCASIO nie gewillt war, *ewig* auf Alexis zu warten. Sonst muß sie sich in die Rolle fügen: nicht enteilen, aber enteilen lassen. Man sucht in dem Gedicht vergebens nach dem Wort GELEGENHEIT und umsonst nach auch nur einer Anspielung auf das fliegende Haupthaar der OCCASIO:

Wir sahen einander
In die Augen, und mir ward vor dem Auge so trüb.
Deinen Busen fühlt' ich an meinem! Den herrlichen Nacken,
Ihn umschlang nun mein Arm, tausendmal küßt' ich den Hals.
Mir sank über die Schulter dein Haupt: nun knüpften auch deine
Lieblichen Arme das Band um den Beglückten herum.

Man kann nicht umhin, zu dem Schlusse zu kommen: es fehle im Gedicht absichtlich jede Erwähnung von Doras Haar: *Hals, Nacken, der Bewegungen Maß* (Vv. 43—44), *Hals* (74), *Augen, Busen, Nacken, Arm, Schulter, Haupt* (89—94 oben) — aber kein Wort von ihrem Haar! So sehr ist Dora in die Rolle der OCCASIO gedacht, daß bewußte, wehmütige Ironie das kennzeichnende Merkmal der Rolle unterdrückt. Es handelt sich also um mehr — weit mehr — als ein Cento von OCCASIO- (und FORTUNA-) Formeln und Bildern.

Es handelt sich um eine dichterische Neugestaltung überlieferter Motivik, die in ihre Bestandteile aufgelöst wird und neue sinnvolle Verbindungen eingeht. Man muß die Motive im Voraus kennen, um sie wiedererkennen zu können: in der Inszenierung, der Gruppierung der Charaktere, der Handlung selbst; aber auch in der bilderreichen Sprache der Schilderungen und in den Reflexionen des Alexis. Goethe kannte sie aus der Kunst der italienischen Renaissance; dem weiteren Publikum waren sie aus den Emblembüchern bekannt.

IV

Wir sagten oben: OCCASIO (und FORTUNA) sind nur in ihrer Zeit da. OCCASIO ist in der Zeit auf den einen Augenblick beschränkt. Wir entsinnen uns, daß Alexis den Augenblick zum zweiten Mal durchleben will. Der Dichter hilft ihm, den Augenblick aus dem Gefüge der Zeit herauszuheben, um ihn in der Erinnerung zu verlängern. Die Struktur des Gedichts ist daher, zum Teil auch durch andere erzählerische Rücksichten, hauptsächlich aber durch die Zeit selbst bestimmt.

Die Zeit ist der Rahmen, der *Jahre, Tage, Stunde* und *Augenblick* umfaßt — auch den *einzigen* Augenblick, der ein Menschenleben aufwiegt. In dem Augen-

blick bietet sich Alexis als zu ergreifende Gelegenheit das Glück, das ihm sein künftiges Leben bedeutet und sein bisheriges Leben *leer* macht. Die Zeit gestattet, daß er sich in Gedanken der Gegenwart entzieht; er verweilt in dem wiederholten Augenblick; die Zeit holt ihn aber dann wieder ein und erneut ihre Herrschaft. Der Herrschaft der Zeit ist der Dichter im Gedicht, der die Worte des Prologs sprach, ebenfalls unterworfen. Aus dem zuversichtlich die Dinge Durchschauenden wird ein Ratloser, sobald er nicht mehr mit Alexis die verflossene Zeit *wiederholt*. Aber auch der Dichter außerhalb des Gedichts — Goethe — hat über die Zeit, in welcher der darzustellende Augenblick seinen einmaligen Ort hatte, nur eine beschränkte Macht. Er übt sie mit vollendeter Meisterschaft aus, aber seiner Meisterschaft ist ebenfalls eine Frist gesetzt. Er kann dem Augenblick des Glücks eine verhältnismäßige Dauer verleihen: diesem Ziel gilt seine ganze Kunst. Er läßt Alexis die Zeit wiederholen, und zwar so wiederholen, daß die Zeit bis zu dem Augenblick, und seit dem Augenblick bis *jetzt* zerstört wird. In der wiederholten Zeit darf er Alexis zuliebe umstellen, kürzen, verlängern. Aber das ist für den Dichter wie für Alexis eine *früher oder später* nicht aufgehende Rechnung. Das Träumen vom Zukünftigen verzögert nur — und unterstreicht später — die endgültige Ohnmacht auch des Dichters; denn wer den *Augenblick* zum Gegenstand nimmt, muß, um seinem Thema treu zu bleiben, den Augenblick auch fahren lassen, sonst wäre es kein echter Augenblick. In der *Römischen Elegie* hatte der liebende Dichter dem Augenblick sein Glück entrissen (die Zeit auf längere Zeit betrogen). In *Alexis und Dora* ist der Dichter, nachdem er den Augenblick hat fahren lassen, der ratlose Zeitgenosse seines Alexis. Er ist ebenso ratlos und machtlos wie der Puppenspieler, der mit zwei Händen seine zwei Figuren vor eine geschlossene Tür gebracht hat. Er kann sie anklopfen lassen, aber muß mit ihnen warten. Ob Hilfe oder Linderung kommen, steht nicht in seiner Macht, sondern ist den das Menschengeschick enträtselnden Musen anheimgestellt. Der Dichter kann uns *diesmal* nichts mehr bieten. In diesem Sinne bestimmt die Zeit die Struktur des Gedichts, nicht die Abschilderung eines Handlungsverlaufs.

V

Die nähere Analyse des „bildlichen" Inhalts von *Alexis und Dora* haben wir mit dem Versuch begonnen, die GELEGENHEIT eine Zeitlang vor Augen zu halten. Sie war von AUGENBLICK und GLÜCK so wenig zu trennen wie der AUGENBLICK von der Zeit. Wir vermuteten, daß die Zeit die Struktur des Gedichts bestimme. Vergessen wir nun die kleineren Vignetten, die uns bis jetzt beschäftigt haben, und betrachten wir das Gedicht als ein Ganzes, in dem vermutlich alles zu einem Thema beitragen soll. Wohl ist der erzählerische Inhalt die „Geschichte von Alexis und Dora". Man hat sie sonst als einfache „Anekdote" bezeichnet („dieses anek-

dotische Motiv hat nur formal-poetische Bedeutung“[10]): als eine vielleicht beobachtete Abschiedszene in Neapel oder Sizilien[11]. Nun liegt es mir fern, eine erschöpfende Analyse des Gedichts unter dem Aspekt der Zeit vornehmen zu wollen, aber ich möchte wahrscheinlich zu machen versuchen, daß es bei einer solch künstlerisch berechneten Darstellung und Gestaltung der Zeit die Absicht des Dichters gewesen sein muß, uns die Zeit als Thema erscheinen zu lassen. Es ist in der Idylle meines Erachtens die Zeit nicht etwas, in dem die Ereignisse dargestellt werden, sondern etwas, was durch die Ereignisse dargestellt wird. Das ganze Gedicht ist gewissermaßen als Ganzes ein Bild der Zeit. Es ist bei seiner überwältigenden Größe kaum als eines der *zierlich verknüpften* Bilder anzusehen; es ist vielmehr das Bild, das alle anderen umfaßt.

Die „wirkliche“ Zeit (die Zeit des Dichters, der neben Alexis steht) behandeln explicite eigentlich nur die Verse 1—10. Sonst erleben wir nur dann die Gegenwart, wenn im Erinnerungsmonolog Alexis sich seiner jetzigen Lage zuwendet, zum Beispiel in den Versen 13—14 (*Noch schlagen die Herzen*), auch 19, 21a, 36—37, 53—54 (*nun trennt uns die gräßliche Flut*) — ich brauche nicht alle Fälle zu nennen; an einigen Stellen ist die Entscheidung schwer. (Man merke auch den künstlerischen, jede theoretische Zeitskala verhöhnenden Griff des Tempuswechsels, mit dem von „damals“ auf „jetzt“ Bezüge hergestellt werden: vom Präteritum zum Perfekt, wo Alexis meint, damals oft *gesorgt zu haben, es möchte der Krug dir entstürzen;* den Gebrauch auch des Präsens historicum (oder der direkten Rede doch?), wo Alexis sich lebhafter des Rufes erinnert: *Schon erhebt sich das Segel, es flattert im Winde* usw., V. 57.) Von welchem Punkt an dürfen wir aber vermuten, daß die Zeit Alexis wieder einholt, und daß wir zum Schluß sein „wirkliches“ Schicksal miterleben? Wohl da, wo seine Zukunftsträume wieder „realistischer“ werden (V. 129), denn erst, wenn er an das künftige Heim zu denken beginnt, kann er der Eifersucht und dem zweifellos gegenwärtigen Jammer zum Opfer fallen.

Verwickelter sind die Zeitverhältnisse innerhalb des oft durchbrochenen Erinnerungsmonologs. Wohl bietet der Dichter hier eine „psychologische“ Studie von dem Gemütszustand seines Alexis. Als solche ist sie dem Erzählten und seinem Helden durchaus gemäß. Er bietet uns aber auch eine dichterische Gestaltung der Zeit, wie sie die Menschen bisher haben verstehen lernen. (Auch hier wiederholt der Dichter eine Lektion, die schwierigste in seinem Gedicht. Alexis bereut schon die versäumte Gelegenheit; er erfährt jetzt die Wahrheit des Lehrsatzes: *Ach, und in demselben Flusse | schwimmst du nicht zum zweitenmal.*)

Alexis nimmt sich vor, in Gedanken der gewesenen Zeit Herr zu werden, um nur in dem Augenblick zu verweilen: er „wiederholt“ die Zeit. Daß er das nicht kann, und wie er es nicht kann, zeigt uns der Dichter. Alexis will alle Zeit mit Ausnahme des Augenblicks vernichten. Er durchbricht vorsätzlich das

[10] Korff, *Geist der Goethezeit* II, S. 332f.

[11] von der Hellen, JA I, S. 353.

Nacheinander der Stunden — welches aber schon die (erinnerten!) störenden Mahnungen zur Abfahrt gleichzeitig unerbittlich wiederherstellen. Alles soll ihm nur um den Augenblick kreisen: die verflossenen Jahre der Jugend und deren Zukunftsträume sollen ihm *leer* und hinfällig sein; der gegenwärtige Tag ist ihm verhaßt. Aber nicht einmal den Augenblick kann er in Gedanken genau so wiederholen, wie er ihn erlebte, denn seitdem hat ihm Dora ihr *Ewig!* nachgerufen; er ist nicht mehr derselbe, der er damals war. Und noch während er wiederholt, wird ihm der jüngst *einzige* Augenblick zur umfassenderen *Stunde* und verlangt, daß er auch der *Tage* und *Jahre* gedenke, in denen Dora ihm bekannt, aber unerkannt gewesen war. Die Erinnerung an ihre in dem Augenblick ausgesprochene Bitte um ein leichtes Kettchen zwingt ihn dann schließlich, den Augenblick doch Augenblick sein zu lassen und neue Zukunftsträume zu träumen. Zuerst phantastische, die ihn vor der Zeit zu seinem Ziel in fernen Häfen führen; dann praktische — und er ist in Gedanken schon von seinen Reisen zurück. Da holt ihn die „wirkliche" Zeit ein und verlangt, daß er sich ihr zuwende: auch das kann er nicht; gleich denkt er an eine Gegenwart, da, wo ihn Dora mit einem Fremden „betrügt".

Es geht Goethe also um mehr als eine Verschmelzung von dramatischen und idyllischen Elementen; die Anordnung des Stoffes und die Wahl des Erinnerungsmonologes als Mittel der Darstellung haben weitere Zwecke als bloß die Erfüllung der „Bedingungen des Epos und des Dramas"[12]. Die Zeit selbst ist Thema: der notwendige Oberbegriff, der Glück, Gelegenheit und Augenblick umfaßt. Unter diesem Gesichtspunkt ist die „Geschichte von Alexis und Dora" gewissermaßen eine Allegorie der Zeit, womit wir wohlbemerkt nicht gesagt haben, daß *Alexis und Dora* ein allegorisches Gedicht sei.

Ehe ich in diesem Abschnitt den Anteil der FORTUNA an *Alexis und Dora* ergänzend nachtrage — er ließ sich wegen der mannigfachen Verknüpfung nach allen Seiten nicht eher isolieren —, möchte ich vorsorglich das Ergebnis dieser Untersuchung zusammenfassen und so formulieren: eine so durchdachte Ökonomie der Symbole, wie sie uns in der *Idylle* entgegentritt, hat bestimmt einem umfassenderen Zwecke dienen sollen als bloß der dichterischen Ausgestaltung einer anekdotenhaft-einfachen „Geschichte". Bislang hat man nur die epischen, dramatischen und lyrischen Bestandteile wahrgehabt, die Geschichte allein, ihre Stimmung. Die Geschichte von Alexis und Dora war jedoch, wenn meine Analyse Stich hält, von dem Dichter eher als eine Illustrierung, als die oberste Stimme einer motiv- und akkordreichen Komposition gedacht, welche die Zeit als das Menschenschicksal schlechthin darstellt.

Umso größer — nicht geringer — muß man dann die Kunst des Dichters schätzen, wenn nun deutlich ist, daß man ihm alles, nur nicht seine Kunst quellenmäßig nachweisen kann. Keines seiner Bilder und Motive ist „erfunden";

[12] Gundolf, a.a.O., S. 445f.

höchstens die Namen der in die Rollen tretenden Darsteller[13]. Es ist vielmehr jedes Bild, jede Szene und jedes Motiv — also der größte Teil der Handlung — in der damaligen, bereits als veraltet und altmodisch geltenden Kunst der Emblematik „gegeben". Diesen Motivschatz hat der Dichter „wiederholen", sich auch seiner elegisch erinnern wollen. Auf diesen Motivschatz hat er sich aber auch weitgehend beschränkt und ist bestrebt gewesen, ihn da, wo er aus ihm schöpfte, nach Möglichkeit vollständig in sein Gedicht aufzunehmen[14]. Man lasse sich nicht täuschen, wenn Goethe in jenem Brief vom 22. Juni sagt, es habe ihn *ein unerklärlicher Instinkt* in der Gestaltung der Geschichte geleitet: er meinte wohl, daß die alten Wahrheiten der Emblematik ihm eine sichere Richtschnur gaben[15]. Die Höhe der Kunst ist eben an der „Natürlichkeit" des Gekünstelten zu erkennen. Hier zeigt sich die Meisterschaft, die nach Goethes eigenem Worte in der Beschränkung liegt. Was nun die *Blume des Dichterischen* betrifft, die in der *Idylle* abgebrochen wurde, — schadet es, wenn man entdeckt, daß sie eine Metamorphose der in den Emblembüchern tradierten *Zierlichkeit* ist?

ANHANG

Das Fortuna-Bild in „Alexis und Dora"

Das zum Fortuna-Bild Gehörige ist auf keine einfache Formel zu reduzieren, unter anderm, weil es in dem Gedicht verschiedene Fortuna-Bilder gibt, die einzeln kommentiert werden müssen. Wir bedienen uns deshalb der zweckmäßigeren Form der Anmerkung und benutzen die Gelegenheit, auf andere Bilder hinzuweisen, die in den vorigen Abschnitten nicht berücksichtigt werden konnten.

Wenn Goethe in seinem Brief vom *unverdienten (und unerwarteten)* Glück (Liebesglück) spricht, so ist das nicht auf *Alexis und Dora* gemünzt, sondern ein legitimierendes Zitat aus der landläufigen Fortuna-Kunde. Seit der Antike ist es die immer wiederkehrende Klage der Moral-

[13] Über die Namen s. Franz Schallehn, Jb. d. Goethe-Gesellschaft 17, 1930, S. 166—182, passim.

[14] Mit „Ökonomie der Symbole", „Beschränkung" usw. meine ich, daß eine Lösung des Zeit-Rätsels, wie sie in *Dauer im Wechsel* gegeben ist, Symbole verlangen würde, die der in *Alexis und Dora* gewählten Gattung nicht gemäß wären. (Es ist immerhin bemerkenswert, daß wie in *Alexis und Dora* die Musen *Linderung* bringen werden, so auch in *Dauer im Wechsel* die Musen „letzte Instanz" sind. Das beweist aber eher, daß der Epilog der *Idylle* vielleicht doch „weniger aus dem Gedicht entwickelt als angehängt ist", s. oben.)

[15] Hier endlich die Frage, ob im Gespräch zwischen Goethe und Schiller Emblembilder erwähnt wurden. Es war davon die Rede, daß Meyer zu Goethes Gedichten, darunter zu *Alexis und Dora*, Zeichnungen machen sollte. Schiller schreibt: . . . *ich wäre dafür, daß Sie der allgemeinen Neigung so weit nachgäben und keine andere als individuelle Darstellungen wählten* (9. Aug. 1799). Schiller wehrt sich gegen Goethes Wunsch, daß die Bilder *einen entfernteren symbolischen Bezug* haben sollten. Hängt dieser *symbolische Bezug* mit Goethes Interesse an der Emblemkunst zusammen?

philosophen und Satiriker, daß FORTUNA das Verdienst nicht ansieht: *fortuna cæca, vaga, inconstans, volubilis errans indignorumque fautrix* (Plinius, *Hist. Nat.* 2,22); *et cæcam appellant, eo quod passim quoslibet incurrens sine ullo examine meritorum et ad bonos et ad malos venit* (Isidor, *Etym.* VIII, 11,94)[1]. Das unverdiente Glück braucht kein flüchtiges zu sein; Goethes Thema war aber gleichzeitig ZEIT, AUGENBLICK und GELEGENHEIT, und so mußte er das entsprechende „Glück des flüchtigen Augenblicks" wählen. Daran reiht er andere Glücksbilder.

Verse 1—6: (*alles deutet auf glückliche Fahrt.*) In Bericht aufgelöstes Bild eines glückhaften Schiffes, wie es in Stichen der italienischen Renaissancekunst und im Wappenbild beispielsweise der florentinischen Rucellais begegnet[2]: Schiff unter vollem Segel, günstiger Wind und Seegang (auch V. 113—14); glückverheißende Delphine. Das Bild ist (ohne Delphine) auch dem Mittelalter bekannt: *ze wunsche im daz êrste jâr / sîne segelwinde duzzen / und sîniu schef ze heile fluzzen* (*Meier Helmbrecht*, V. 684f.)[3]. In dem Wort *Beute* vielleicht eine Anspielung auf die „Jagd" nach dem Glück (über V. 154, Delphine als Raubtiere, s. unten).

V. 6—10: (*Das Segel bemüht sich für alle* / Var.: *statt seiner.*) Alexis ist an dem Glück der Seefahrer nicht beteiligt. Seine Freude *sinkt;* sein Blick ist nach dem Ort seines Glücks (vielleicht Anklänge an das Motiv der „glücklichen Inseln") gerichtet.

V. 11—13. Das *Sehnsuchtsbild.* S. Abschnitt II, Fußnote 7 und das Folgende.

V. 15—18. Der von den Göttern herabgestiegene Augenblick ist KAIROS (=OCCASIO oder TEMPUS)[4]. KAIROS wurde in dem ursprünglichen KAIROS-Bild des Lysippus als Jüngling auf einer Kugel stehend, mit Schere und Bilanz dargestellt. In der Renaissancekunst und in den Emblembüchern ist KAIROS (= OCCASIO) der FORTUNA angeglichen: eine nackte Frau auf einer Kugel stehend, oft mit Messer (selten mit Schere), kaum jemals noch mit Bilanz; vor allem aber an dem kahlen Hinterkopf erkennbar (das fliegende Haupthaar hat sie mit Fortuna gemeinsam)[5]. Alciat, der Lysippus als Schöpfer des Symbols zitiert, kennzeichnet OCCASIO als *cuncta domans capti temporis articulus* (den „alles beherrschenden Augenblick der (wahr-)gehabten Zeit"); das ist der *Augenblick, der ein ganzes Leben aufwiegt.* Der Augenblick war für Alexis der *letzte* im Sinne eines *so spät* (V. 31) ihm enthüllten. Jetzt wird er die REUE selbst.

V. 24.32. Alexis wirft sich die STULTITIA und die Blindheit vor, die sonst den beneideten Günstlingen, oder Fortuna selbst beigelegt werden. Man merke den Kunstgriff, daß es hier Alexis ist (nicht FORTUNA oder AMOR), dem der Dichter die Augenbinde gegeben hat.

V. 25—30: Die Verse, die uns berechtigen, Bilder zu „entdecken".

[1] Unter der Literatur über FORTUNA, s. vor allem A. Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, Vortr. d. Bibl. Warburg 2, 1922—1923, T. 1, 1924, S. 71—144 mit 20 Abbildungen; R. van Marle, *Iconographie de l'art profane* . . . Bd. II, Abb. 208f. Es erscheint demnächst vom Verf. ein längst fertiger Artikel über FORTUNA im *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte.*

[2] A. Warburg, *Ges. Schr.* I, S. 145f. und Tafel XX, Abb. 38; Doren, a.a.O., S. 134f. und Anm. S. 144 zu Abb. 19.

[3] Über Delphine s. Pauly-Wissowa, *Realenz.* IV, 2 Sp. 2504f., vor allem *Delphin im Märchen, Delphin und Aphrodite, Delphin und Seehandel.*

[4] Vgl. W. H. Roscher, *Ausf. Lexikon der gr. u. röm. Mythologie* II, Sp. 897f. mit Abb. des berühmten Torcello-Reliefs *Kairos und Metanoia* — d. h. „der (geflüchtete) günstige Augenblick und die Reue". Auch R. Wittkower, *Chance, Time and Virtue*, Journal of the Warburg Institute I, 1937—1938, S. 313f.

[5] Vgl. Alciatis *Emblematum Flumen abundans*, Faks.-Ausg. von Lyons 1551, Holbein Society 1871, Bild 133: *In Occasionem.*

V. 33f. (*Lange schon harrte*). Erinnerung an die abgewartete, für die Seefahrer ungünstige Zeit. *Endlich strebte der Wind glücklich vom Ufer ins Meer:* die Gelegenheit, die nach V. 1—8 ergriffen wurde; vgl. auch V. 55f. Statt vieler Zitate genüge

There is a tide [Zeit/Gezeit] *in the affairs of men,*
Which, taken at the flood leads on to fortune;
Omitted, all the voyage of their life
Is bound in shallows and in miseries.
On such a full sea are we now afloat;
And we must take the current when it serves
Or lose our ventures.

(Shakespeare, *Julius Caesar*, IV, 3)

V. 36: *einzig die Stunde* noch mehr oder weniger synonym mit dem *einzigen Augenblick. Ja, sie bleibt, es bleibt mir das Glück, ich halte dich Dora.* Eine ironische Anspielung auf die fahrengelassene Gelegenheit.

V. 39—52. Die Jahre, die dem Augenblick des unerwarteten Erkennens vorausgingen. Gewissermaßen ein „Glücksbild", aber welches? *Das friedsame Leben, das ungestörte Glück?* Wohl eine Erinnerung an das Bild des patriarchalischen Lebens, wie es Goethe oft (im *Werther* und seither) vorschwebte. Franz Schallehn[6] glaubt, in dem *Kornmarkt* einen Anhaltspunkt zur Identifizierung eines vom Dichter erlebten Augenblicksbilds zu sehen. Zwar zeichneten die späteren Emblematisten auch Genrebilder, aber hier wird man besser nur das Typische, keine bewußte Beziehung erkennen wollen. Der *Tempel* dient der mittelmeerländischen Lokalisierung.

V. 59f. Abschieds-Bild mit Reisesegen: *glücklich kehre zurück, riefen sie, glücklich und reich!* Glückliche Rückkehr zu wünschen, ist „natürlich" genug; nur darf man nicht vergessen, daß FORTUNA REDUX (eine ans Ufer gesteuerte FORTUNA) Gegenstand vieler Renaissancebilder ist. Das schönste Beispiel ist Nicoletto da Modenas Stich um 1500[7].

V. 64f. *Mauer, Türe, Garten, Laube.* Der Hof oder das Reich der FORTUNA und der Garten der Liebe[8] waren vor allem im späteren Mittelalter geläufige Vorstellungen, vgl. auch schon mhd. *der Sælden Tor, Minneburg* usw. (s. auch unten, zu V. 135). Aber bestimmender wirken hier vielleicht die Anklänge an die FORTUNATAE INSULAE und an das goldene Zeitalter. (In einem Brief des 7. Juli 1796 mußte Goethe sich zur lästigen Kritik äußern, er habe Alexis das *nachbereitete Bündel* tragen lassen; das sollte *das einfach goldne Alter anzeigen, wo man sich auch wohl selbst einen Dienst leistete*). Was dann die übermäßige Menge der Früchte betrifft, die wie aus einem Füllhorn Schürze und Korb anfüllen (hat man diese Szene jemals ernstlich nur des erzählenden Inhalts wegen auf sich wirken lassen?): darin kann man Sinnbilder sowohl der erotischen Liebe wie auch der FORTUNA sehen, die oft mit Hebe oder Ceres in Beziehung gebracht wird — auch von Goethe. *Es faßte / Hebe den Wandrer und zog mich in die Hallen heran ... Deine Tochter Fortuna, sie auch! die herrlichsten Gaben / Teilt als ein Mädchen sie aus, wie es die Laune gebeut* (*VII. Römische Elegie*), vgl. auch die XII. Elegie. (Das Maßlose, Ungezügelte an dem Gehaben der FORTUNA rechtfertigte die Zügel in den Händen einer sie überwachenden PROVIDENTIA oder NEMESIS.)

[6] *Ursprung und Entstehung der Elegie Alexis und Dora*, Jb. d. Goethe-Gesellschaft 17, 1930, S. 166—182.

[7] van Marle, a.a.O., Abb. 125; eine deutsche Variante — die *Forthuna 1560* von Virgil Solis, Edm. Schilling, *Nürnberger Handzeichnungen*, 1929, Taf. 55. Erste Ankündigung des Themas FORTUNAE = Reichtümer, das V. 115f. ausgeführt wird.

[8] S. Doren, a.a.O., S. 132f., Anm. 129.

V. 89—94. Die Umarmung des Liebesglücks ist gleichzeitig ein OCCASIO-Bild. Die sofortige Trennung bringt gleich *Jammer*: *Und vor Jammer und Glück schien uns die Welt zu vergehn*, vgl. V. 156; s. Abschnitt III, oben.

V. 115—128. *Traumglück* oder *Glück des Kaufmanns*. Rhetorischer Passus über das Thema „alle Reichtümer". Der Traum von *Gold, Rubin, Smaragd, Saphir, Hyazinth*, die Alexis für seine Braut (eine Gärtnerstochter!) *schaffen* will, weicht vor dem nüchternen Gedanken an (noch *Schmuck* und *Juwelen* aber auch) *wollene Decken* (mit Purpursäumen!) und *Leinwand* (köstliche Stücke), die er für das *Lager* der Vermählten durch Tausch und Kauf erwerben will.

V. 130—134: Bild des biederen „häuslichen Glücks", wie es der Dichter der *Elegien* nur ironisierend gemeint haben kann. Dem späteren Hermann gemäßer als dem Alexis der nächsten Verse! Korff[9] scheint aber alles sehr ernst zu nehmen: „die Liebe, die in *Alexis und Dora* verherrlicht wird, ist vor allen Dingen die gesunde, normale, naturhafte Liebe . . . ihr schöner Höhepunkt . . . die auf Liebe, Haus und Kinder gegründete Ehe."

V. 135f. *Eifersucht, Verzweiflung*. Trotz der Erinnyen ein beinahe banales Bild des *treulosen Weibs* und des ins Haus schleichenden Verführers. Alexis glaubt jetzt, daß er damals in den Garten *gelockt* wurde. Die Szene V. 64f. war (man darf es aber erst jetzt sagen) eine diskret verschleierte Verlockungsszene. Fortuna *winkt* ihren Günstlingen (Opfern). Sie galt als Verführerin oder gar als MERETRIX (V. 147). Man vergleiche *Tasso* IV, 3, Vv. 2488f. und V, 5, Vv. 3333f.

V. 138. Das Bild der SORGE. Hier sowenig wie bei dem Bild des *friedsamen Lebens* wird man, außerhalb von Goethes eigenem Werk, nach Parallelen suchen wollen. Das *gelaßne Gespenst* der SORGE (V. 138,141) erschreckt Alexis mehr als die Erinnyen den Verbrecher. *Wen ich einmal mir besitze / Dem ist alle Welt nichts nütze, / Ewiges Düstre steigt herunter / . . . / Und er weiß von allen Schätzen / Sich nicht in Besitz zu setzen. / Glück und Unglück wird zur Grille / . . . Ist der Zukunft nur gewärtig / Und so wird er niemals fertig* (*Faust II*, 5. Akt, V. 11453ff., Worte der Sorge). Aber auch schon *Faust I*, V. 643ff. . . . *Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert. / Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen . . . Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen.* Über die „Sorge" s. auch Wolfgang Kayser, Anmerkungen zu *Egmont*, Hamb. Ausg. Bd. 4, S. 581f. Das Glück, das im Zeitenstrudel scheitert, stellt die Kunst als eine seefahrende FORTUNA auf waagrechtem Rad segelnd dar. Charybdisgefahren, die die Insel und das Schloß der FORTUNA umgaben, waren eine wichtige Glosse des Glücksrades (Rad = Strudel).

V. 150f. Typisches Bild des INFORTUNIUM als Schiffbruch der einst glücklichen Seefahrer: Blitz, Wolken, gebrochener (*unglücklicher*) Mast, zerstreute Planken, verlorene Schiffsladung. Aber dabei eine bereits *das Gemüt aufheiternde* Variante: Alexis überbietet sich — Delphine als Raubtiere ist wohl eine Umkehrung ihrer herkömmlichen Rolle[10]. Fällt Alexis den Delphinen zum Raub, dann müßten sie ihn wohlerhalten wieder ans Land bringen. Darin und in dem ans Bänkelsängerische streifenden Bild des treulosen Weibs erblicke ich schon eine nicht unbedeutende „Abbiegung des Tragischen"[11].

[9] *Geist der Goethezeit* II, S. 332—333.

[10] S. wieder Pauly-Wissowa, a.a.O.

[11] Über das INFORTUNIUM, das als eine FORTUNA auf einem meerumspülten Felsen, mit geborstenem Segel, oder als gestrandetes Schiff dargestellt wird, s. Doren, a.a.O., Abb. 17 (rechts); florentinischer Stich um 1465—1480, Hind A IV 38; Stich von Gian Jacopo Caraglio (gest. 1565), Bartsch, *Peintre graveur* XV, 91, 56 (*Fortuna innocuos cladibus afficit / Fortuna immeritos auget honoribus*). De Bry zeigt in einem kompositen Fortuna-Bild links ein glückhaftes Schiff (*His Fortvna parens*), rechts ein verunglücktes (*Illis invsta noverca est*); man vergleiche übrigens auch die Abschlußrede Tassos.

Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik

Ein Versuch, komplizierte Handschriften darzustellen

von

Hans Zeller (Zürich)

Wir teilen zwei bisher ungedruckte, schwer überschaubare Texte aus dem Nachlaß C. F. Meyers mit, je eine Handschrift aus der mittleren Phase der Entwicklung zweier Gedichte[1]. Das eine ist dem Leser in der Endfassung unter dem Namen *Himmelsnähe* aus dem III. Zyklus der *Gedichte* (1882) bekannt, das andere ist eine Vorstufe des Gedichts *Jungfrau* in den *Romanzen und Bildern* (1869) und ist nicht in die *Gedichte* übergegangen. Ein Vergleich der vorliegenden Texte mit der endgültigen Gestalt zeigt, daß bis dahin noch ein weiter Weg ist, zumal beim ersten Gedicht. Die Mitteilung dieser Probetexte scheint uns von Interesse einmal als Beitrag zur Kenntnis der Entwicklung der Gedichte für den Freund Meyerscher Lyrik, dann als Beispiel für die hohe Schule des Kunstverstandes überhaupt, und schließlich als Vorschlag für eine neue Darstellung komplizierter Handschriften (im folgenden: Hss).

Es ist manchmal kein Unglück, wenn sich die Verwirklichung eines von der Wissenschaft dringend geforderten Unternehmens verzögert. Wenigstens bei der seit sechzig Jahren geplanten und mehrmals in Angriff genommenen historisch-kritischen Ausgabe von C. F. Meyers Gedichten dürfte das der Fall sein. Der voraussichtlich 1962 beginnenden Publikation der Gedichtbände im Rahmen der Gesamtausgabe (Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz) — der erste Prosaband erscheint gleichzeitig mit diesem Aufsatz — werden andere Prinzipien zugrunde liegen als derjenigen, die Adolf Frey am Ende des letzten Jahrhunderts vorbereitete, als die Editionstechnik von den Problemen beherrscht war, die sich aus der Überlieferung altphilologischer und frühgermanistischer, also bloß in Abschriften und entstellt überlieferter Texte ergeben. Die gegenwärtige Ausgabe macht sich die seither erzielten Fortschritte zunutze und versucht, in dieser Richtung neue Wege einzuschlagen.

Das Problem der Edition, wie es sich heute stellt, ist das Ergebnis der editionstechnischen Entwicklung seit der Weimarer Goethe-Ausgabe und am leichtesten zu fassen, wenn wir uns die Hauptzüge dieser Entwicklung in einer schematischen Skizze vergegenwärtigen. Die Geschichte der germanistischen Editionstechnik im 20. Jahrhundert läßt sich als eine Kette von Reaktionen verstehen. Vereinfachend kann man sagen: die Sophien-Ausgabe, noch ganz im Banne der Lachmannschen Philologie, hatte den Apparat durch die Art der Darstellung als etwas Unselbständiges, als ein bloßes Anhängsel zum „Text" behandelt, als ob

[1] Die Texte befinden sich am Ende des Aufsatzes.

die „Lesarten" wie im Apparat einer klassisch-philologischen oder altgermanistischen Edition in erster Linie die Herkunft und die Zuverlässigkeit des Textes nachzuweisen hätten. Demgegenüber forderte Bernhard Seuffert in den *Prolegomena zu einer Wieland-Ausgabe* (IV, 1905, S. 59f.), daß der Apparat nicht nur die „Lesarten verschiedener Hss und Drucke zur Gewinnung des echten oder reinsten Textes" mitteile, sondern die „Fort- und Umbildung des Textes" darstelle. Der Apparat erhielt damit eine selbständige Aufgabe. Sein Hauptziel wurde mit Goethes Worten dahin bestimmt, „dem höchsten Ergebnis, das sich gewinnen läßt," vorzuarbeiten: „aus den stufenweisen Korrekturen dieses unermüdlich zum bessern arbeitenden Schriftstellers die ganze Lehre des Geschmacks zu entwickeln". Wenn Seuffert vom Herausgeber forderte, er solle „mindestens einen Ansatz zur Verarbeitung der Lesarten für die Entwicklungsgeschichte des Stiles machen", so wird die Einschränkung auf das Stilistische in der damaligen Bedeutung des Wortes sichtbar.

Ohne daß er selbst es zunächst verwirklichte, hatte Seuffert ein Programm entwickelt, das der fast allgemeinen Einsicht, auf dem bisherigen Wege sei nicht weiterzukommen, die einzuschlagende Richtung wies. Zwar lief ein Jahr nach seinen *Prolegomena* die Prager Stifter-Ausgabe noch ganz in den alten Bahnen der Sophien-Ausgabe an. In den Editionen der folgenden Jahre wurde aber die Reaktion auf deren Mechanik deutlich. In dem richtigen Bestreben, den Apparat lebendig und genießbar zu machen, sollte nun betont nur das „Sinnvolle" geboten werden. So will z. B. Conrad Höfer mit dem Apparat zu Güntters und Witkowskis Schiller-Ausgabe den Leser in den Stand setzen, sich „ein Bild zu machen von dem unablässigen gewaltigen Ringen nach Vervollkommnung" des Dichters, und läßt darum nur Lesarten zu, „die genetische Bedeutung besitzen", „soweit sie über ganz flüchtige Änderungen der Form hinausgehen", muß aber zugeben, daß es „allgemein gültige Kriterien über das Wichtige und Unwichtige in Fragen solcher Art . . . nicht gibt" (Vorwort, 1911, S. VIf.). Die Fragwürdigkeit eines derartigen Apparats mit subjektiv ausgewählten Lesarten ist damit genau bezeichnet. Ähnlich wie Höfer verfuhr Köster in dem *Anmerkungen* genannten Apparat zu Storms Novellen (1920) mit der bezeichnenden Begründung: „Die Karikatur einer Storm-Philologie soll nicht aufkommen". „Ein ganzer sogenannter 'Apparat' wäre ein Unding" (Prolegomena zu einer Storm-Ausgabe, 1918, S. 3f.).

Das Extrem eines „sinnvoll auswählenden" Apparats bot Jonas Fränkel in der Keller-Ausgabe (1921 ff.), indem er die Auswahl der Lesarten nicht von Stelle zu Stelle verzeichnete, sondern sie interpretierend nach Kategorien zusammenstellte und sich also anheischig machte, jede verzeichnete Änderung des Dichters nach Anlaß und Zusammenhang eindeutig und unzweifelhaft heimweisen zu können. Selbst wenn der Herausgeber damit das zulässige Maß von Selbstvertrauen nicht überschritten hätte, wäre dieser Apparat problematisch; denn um sich über die Textgeschichte einer bestimmten Stelle in Kellers Novellen mittels dieses Apparats

zu orientieren, hat der Benützer also nötig — wenn er nicht den ganzen Apparat soll lesen müssen —, daß er den frühern Wortlaut kenne, mitsamt des Dichters Motiv für die Änderung bzw. der Deutung, die der Herausgeber dieser Änderung gegeben hat. Paradox ausgedrückt: der Leser muß schon wissen, was er erst erfahren möchte. Findet er im ganzen Apparat keine Lesart zur Stelle, so ist daran vielleicht bloß die Art der Lesartenauswahl durch den Herausgeber schuld. Der Leser ist also wieder auf die Quellen angewiesen und muß die Arbeit des Herausgebers selbst verrichten. Die Lesbarkeit und Lebendigkeit eines so eingerichteten Apparats wird damit bezahlt, daß er nur die vom Herausgeber zugelassenen Fragen beantworten kann. Ihm gegenüber sind zumal die autographen Quellen gewissermaßen unendlich.

Diese Unendlichkeit in der Wiedergabe möglichst uneingeschränkt zu erhalten, war das Ziel der nächsten Etappe in der Geschichte der germanistischen Editionen. Der Herausgeber soll nicht mehr bestimmte formale (lexikalische, syntaktische, grammatische usw.) oder inhaltliche (motivische, ethische, philosophische, biographische usw.) Gesichtspunkte beim Vorführen der Lesarten verarbeiten, sondern er soll die Geschichte des Textes in ihrem vollen Umfang und von seinen ersten Ansätzen bis zur Vollendung durch alle Entwicklungsstadien ohne jede Auswahl darstellen, ohne die Wandlungen zu deuten. Er soll aber die genaue zeitliche Abfolge sowohl von Textstufe zu Textstufe als von Schicht zu Schicht innerhalb jeder Hs ermitteln und angeben. Damit war die Aufgabe des Apparats umfassend geworden. Verglichen mit Seufferts Zielsetzung hatte sie eine Ausweitung erfahren, die der spätern Wandlung des Begriffs „Stil" zu einem umfassenden geschichtlich-phänomenologischen Begriff in der Literaturwissenschaft entspricht. Die ersten Vorstöße in dieser Richtung hatte Georg Witkowski 1921 in einem Aufsatz in der *Festgabe für Julius Wahle* unternommen. Rein ausgebildet und als wirkliche Grundsätze behandelt erschienen diese Ideen dann 1924 in einer Abhandlung von Reinhold Backmann[2] und wurden angewendet in den von ihm besorgten Apparatbänden von Sauers Grillparzer-Ausgabe (1931ff.), die dadurch einen eignen Wert und eine weit selbständigere Stellung gegenüber dem Textabdruck erhielten als bisher. Backmann ging sogar schon so weit, der Darlegung der Entwicklung des Textes eine höhere Bedeutung zuzuschreiben als dem vollendeten Text, „nicht nur in eben dem Maße, als der handschriftliche Nachlaß eines Dichters stets wertvoller ist als die letzten bloßen Reindrucke seiner Werke . . ., sondern vor allem, weil das lebendige Werden stets tiefere Blicke tun läßt als das Gewordene, Erstarrte" (Euphorion 1924, S. 638).

Backmann verwirklichte endlich den Grundsatz, die Art und den Ort der Änderungen in den Hss so genau anzugeben, daß der Benützer in der Lage ist, die Handschrift zu rekonstruieren. Hauptsächlich dieses Prinzip brachte es nun aber mit sich, daß sich der Herausgeber zwischen den Lesarten ständig zum

[2] *Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter.* In: Euphorion 25, 1924, S. 629—662.

Wort meldet. Und da er, durch die Nachkriegsverhältnisse zu größter Raumausnutzung gezwungen, die Verse als Prosa mit Versschlußzeichen drucken mußte, ertrinken die Lesarten in den zwar knappen, aber peinlich genauen Angaben des Herausgebers. Da die Lesarten ohne diese Zusätze unverständlich sind, muß der Benützer sie alle mitlesen, auch die ihn gerade nicht interessierenden, wenn er eine Lesart nach ihrem Stellenwert erfassen will.

Dieser fatale Mangel an Übersichtlichkeit nebst der allgemeinen Vernachlässigung Grillparzers werden daran schuld sein, daß Backmanns sonst so ausgezeichnete Edition ziemlich unbeachtet blieb und sich niemand bemühte, seine Intentionen auf andere, lesbarere Weise zu verwirklichen[3]. Die Aufgabe bestand nun darin, die beiden Grundsätze: vollständige Mitteilung der Textüberlieferung (was die Rekonstruierbarkeit der Hss einschließt) und chronologische Differenzierung mit der Übersichtlichkeit der Darstellung zu verbinden. Man weiß, welchen Fortschritt der Editionstechnik es bedeutete, als Friedrich Beissner mit seiner neuen Darstellungsmethode hervortrat, zuerst versuchsweise bei der Publikation von Wieland-Hss (1937), dann endgültig in der Großen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe (1943 ff.). Es war ihm gelungen, die Schichtungen einer Hs, das Werden des Textes dem Auge sichtbar zu machen ohne störende Zusätze, allein durch die Anordnung der Ansätze und Schichten, unterstützt durch wenige orientierende, sinnfällige Symbole. Damit war eine einzigartige Überschaubarkeit der Texte erreicht.

Wenn nun die Meyer-Ausgabe dieses System nicht einfach übernimmt, dann darum, weil sie, wenigstens im Apparat der sieben Gedichtbände, der von Beissner meistens vernachlässigten Forderung zu genügen versucht, daß der Leser die Hs müsse rekonstruieren können. Beissner scheint sie nur notgedrungen dem Willen zur Übersichtlichkeit geopfert zu haben, d. h. in Reaktion auf die unzulängliche Darstellung der bisherigen Ausgaben: „Auf eine (sonst wohl übliche) umständliche Angabe, wo die einzelnen Varianten stehen — ob über, unter, links oder rechts neben der früheren (gestrichenen, unterstrichenen oder eingeklammerten) Fassung —, muß freilich an den besonders schwer zu überschauenden Stellen verzichtet werden“[4]. In einer Kritik an diesem Ver-

[3] Allerdings hatte die Weimarer Luther-Ausgabe in beachtlicher Unabhängigkeit von der Zeitströmung in der Abteilung *Die Deutsche Bibel* (1906 ff.) unter Leitung von Paul Pietsch eine Methode der Darstellung gefunden, die gestattete, ohne Erklärungszusätze des Herausgebers, nur mit Hilfe von Klammern und weitern graphischen Symbolen Luthers korrigierte Hss zur Bibelübersetzung auf eine Weise wiederzugeben, daß sich der Leser im groben ohne weiteres orientieren, sich aber auch von der Hs ein gutes Bild machen kann, sie sogar, wenn die Zeilenschlüsse bezeichnet wären, mit wenig Übung rekonstruieren könnte. Daß dieser Ansatz nicht weiter verfolgt wurde, mag damit zusammenhängen, daß es sich nicht um eine speziell germanistische Edition handelt, daß ihr bis heute nachgesagt wird, sie teile die Fehler der Sophien-Ausgabe (was mindestens für die seit 1901 erschienen Bände nicht zutrifft), und mehr noch damit, daß mit diesem System schwierigere handschriftliche Verhältnisse nicht zu meistern sind.

[4] *Bedingungen und Möglichkeiten der Stuttgarter Ausgabe.* In: *Die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. — Ein Arbeitsbericht*, 1942.

fahren, zu der Beissner noch nicht Stellung genommen hat, weist Beda ALLEMANN[5] nach, daß diese Angaben also dort fehlen, wo sie am unentbehrlichsten sind: wo die handschriftlichen Verhältnisse nicht ganz einfach sind, wo eine Textwiedergabe zwangsläufig interpretiert.

Rückblickend und vereinfachend stellt man fest: die auswählenden Editionen Höfers, Kösters, Fränkels u. a. gaben das Prinzip der Vollständigkeit zugunsten einer bessern Lesbarkeit in inhaltlicher Hinsicht preis, Beissner zugunsten der optischen Überschaubarkeit. Dem konzessionslosen Versuch Backmanns mangelte es an Übersichtlichkeit, an Rücksicht auf das begrenzte Vorstellungsvermögen des Lesers. So stellt sich uns heute die Aufgabe, Backmanns Forderungen in ihrem ganzen Umfange zu erfüllen und dabei der Durchsichtigkeit von Beissners Darstellung möglichst nahe zu kommen.

*

Für die wissenschaftliche Veröffentlichung von Meyers Gedicht-Hss habe ich mich entschlossen, in jedem einzelnen Falle, im einfachsten wie im kompliziertesten, anzugeben, wie die Korrektur erfolgte: ob und wie getilgt wurde und wo auf dem Blatt sich der Ersatz für das Getilgte befindet. Die Gründe dafür lassen sich alle in den Grundsatz zusammenfassen, daß der Benutzer in den Stand gesetzt werde, die Hs so genau wie möglich zu rekonstruieren. Für die verwickelten Verhältnisse ergibt sich diese Forderung aus dem bisher Gesagten. Es liegt in der Natur der Sache, daß hier Sicherheit nicht zu erreichen ist. Der Leser darf den Entscheiden des Herausgebers nicht ausgeliefert sein. Er muß sie nachprüfen und die verschiedenen Möglichkeiten selbst abwägen können. Aber auch in den einfachsten Fällen ist zum Beispiel die Angabe unerläßlich, ob sich eine Korrektur auf der gleichen Zeile hinter dem gestrichenen Wort befinde oder über diesem oder am Rand des Blattes. Ein Beispiel macht das sogleich deutlich: In der ältesten Hs von Meyers *Das Glöcklein* findet sich ein Vers, der in Beissners Wiedergabe so aussähe:

Ich (1) *stund*
(2) *saß in dem geliebten Thal.*

Eine recht vieldeutige Angabe, die nicht mehr besagt als dies, daß *stund* durch *saß* ersetzt sei. Ein Vergleich des Faksimiles von Hölderlins erstem Entwurf zu *Brod und Wein* (Große Stuttgarter Ausgabe Bd. II², nach S. 592) mit Beissners Übertragung der Verse 21, 24, 6 und 20 zeigt, daß dieses eine Schema vier bis sechs verschiedene handschriftliche Befunde wiedergibt, denen, wenigstens nach C. F. Meyers Schreibgewohnheiten, fünf verschiedene Korrekturvorgänge entsprechen. Wenn es sich um einheitliche Schrift, Schreibmittel usw. handelt, bestehen zur Hauptsache folgende Möglichkeiten:

[5] AfdA 69, 1956, S. 77—79.

(I) *saß* steht rechts auf der gleichen Zeile neben gestrichenem *stund*. Ich gebe das so wieder:

Ich a [*stund*] r.a *saß in dem geliebten Thal*[6]

(II) *saß* steht als Ersatz für gestrichenes *stund* am rechten Rand des Blattes. In meiner Darstellung:

Ich [*stund*] *in dem gel. Th.*
arR *saß*

Bei I erfolgte die Korrektur sogleich nach der Niederschrift von *stund*, bei II wahrscheinlich erst bei der Überarbeitung, jedenfalls erst nach Vollendung des im Zusammenhang geschriebenen Verses *Ich stund in dem gel. Th.* Diesen Text hat es in I, mindestens auf dem Papier, nie gegeben, und wir können nicht wissen, wie der Dichter fortfahren wollte, bevor er *stund* strich. Die Stelle I so wiederzugeben, daß der Leser schließen muß, der Dichter habe einen Vers *Ich stund in dem gel. Th.* intendiert, heißt nicht den handschriftlichen Befund wiedergeben, sondern ihn interpretieren; die Stelle so wiedergeben, als habe der Vers einmal so gelautet, heißt den Befund fälschen.

(III) *saß* steht über gestrichenem *stund*, in meiner Wiedergabe:

Ich a [*stund*] *in dem gel. Th.*
ü.a *saß*

Hier wissen wir im allgemeinen nicht, wann die Korrektur eingetreten ist: frühestens nach der Niederschrift des Wortes *in*, vielleicht erst nach der Niederschrift des ganzen Verses oder der ganzen Strophe oder des ganzen Gedichts. Es spricht alles dafür, daß der Vers wirklich einmal — auf dem Papier oder nur in der Intention des Dichters — gelautet habe: *Ich stund in dem gel. Th.* Ähnlich verhält es sich, wenn *saß* unter der Zeile steht.

(IV) *saß* steht über nichtgestrichenem *stund*. a) Wenn ich annehme, *stund* sei nur versehentlich nicht gestrichen, so gebe ich die Stelle wie in III wieder, aber mit schrägen Eckklammern. b) Nehme ich kein Versehen an, so denke ich es so darzustellen:

Ich ⎧*saß*⎫ *in dem gel. Th.*
⎩*stund*⎭

In einer Meyerschen Hs handelt es sich in diesem Falle meistens um eine Alternativ-Lesart: der Dichter wollte oder konnte sich im Augenblick nicht für eine

[6] r. steht hier für das der Druckerei fehlende Zeichen für „rechts von", ü. in (III) für das Zeichen für „über"; s. die Übersicht „Verwendete Zeichen" am Schluß dieses Aufsatzes.

der beiden Lesarten entscheiden und schrieb darum die eine über die andere. Es bleibt offen, ob *saß* später zugefügt wurde.

(V) *saß* befindet sich auf der gleichen Stelle wie *stund*, es ist diesem überschrieben. Ich deute das so an:

Ich a [*stund*] *in dem gel. Th.*
<a *saß*

u. U. auch so: *Ich* (*stund*>) *saß in dem gel. Th.*

Bei Meyer liegt in einem solchen Fall meistens nicht eine nachträgliche, sondern eine sofortige Änderung vor, bei der man aber, im Gegensatz zu I, annehmen darf, die Fortsetzung *in dem gel. Th.* sei schon von Anfang an beabsichtigt.

(VI) Bei Meyer kommt noch eine Korrekturart vor, für die ich in den Hölderlin-Faksimilia kein Beispiel finde: *saß* steht anstelle von radiertem *stund*. Für diese und andere selten vorkommende Fälle verwende ich wahrscheinlich kein eignes Zeichen, sondern bemerke die Änderungsart in der Fußnote.

Diesen sechs verschiedenen Korrekturarten liegen wenigstens fünf verschiedene Vorgänge, fünf verschiedene Textgeschichten im kleinen zugrunde. Sie dürfen also nicht durch ein einziges Schema dargestellt werden. Der Herausgeber kann sie zu deuten versuchen, muß aber die Deutung als solche kennzeichnen und den handschriftlichen Befund eindeutig mitteilen, auch dann, wenn sich z. B. die Korrektur durch graphische Unterschiede vom getilgten Wort (durch den handschriftlichen Duktus, Tintenfärbung, anderes Schreibmittel usw., was wieder anzugeben ist) als spätere Änderung erweist, nicht bloß zur Kontrolle, sondern damit sich der Leser von der Hs ein Bild machen kann. Mir wenigstens ist es ein Bedürfnis, die gedruckte Wiedergabe in die Hs zurückzuübersetzen. Eine Dichter-Handschrift ist etwas Lebendiges; davon soll die Textübertragung möglichst viel bewahren. Gibt sie nur den Wortlaut und die vermutliche Abfolge der Änderungen wieder, so ist sie tot. Sprechend wird sie erst, wenn sie die Änderungen auf die angegebene Weise charakterisiert. Dann kann man sich die Hs vorstellen oder sie auf dem Papier rekonstruieren. Sind die Verhältnisse kompliziert, so muß der Übertragung der Hs ihre Reproduktion zur Seite treten.

*

Wir wenden uns zu den am Schluß dieses Aufsatzes wiedergegebenen Textproben. *Himmelsnähe* ist die zeitlich zweite von vier Hss dieses Gedichts, hier ohne Überschrift, eigenhändig datiert *16. Juli 1864*. Von den neun Strophen der Hs geben wir in Abbildung und Übertragung nur die ersten beiden wieder. Die zweite Darstellungsprobe umfaßt vollständig die zeitlich fünfte von zehn handschriftlichen Fassungen des später *Jungfrau* betitelten Gedichts. Die Hs, deren

fotographische Reproduktion sich auf die schwierigere zweite Strophe beschränkt, ist überschrieben *Nächtliche Wanderung* und datiert *15. Juni 1869*. Die Schwierigkeiten der Darstellung in beiden Texten sind verschieden: die erste Probe bietet einen Text mit Häufungen von „Varianten" an einzelnen Stellen, deren Reihenfolge an sich und deren Korrespondenz mit andern Korrekturen zum Teil problematisch ist. In der zweiten Probe laufen mehrere Überarbeitungen durch das ganze Gedicht durch; ihr Zusammenhang kann aus graphischen und inhaltlichen Merkmalen erschlossen werden.

Der Leser wird nun gebeten, sich mit der Übersicht „Verwendete Zeichen" am Schluß dieses Artikels bekanntzumachen.

Kursive: Der Text des Dichters erscheint in aufrechter, alles andere in kursiver Antiqua, außer wo dies aus technischen Gründen nicht möglich ist wie bei den griechischen Buchstaben und den hochgestellten Ziffern. Aus ästhetischen Gründen stehen die Klammern um die Lesartensymbole aufrecht. (Versehentlich blieben im Text *Nächtliche Wanderung* die Klammern um die griechischen Buchstaben in v. 11 kursiv, die um das Wort „abgebr(ochen)" in v. 2 und 10 aufrecht stehen. Die Klammer um das Symbol *s* in *Himmelsnähe* v. 4 ist zu streichen. Den beschädigten Buchstaben S. 7, Zeile 1, ergänze man zu einem kursiven *a*; S. 6 ist nach v. 10 ein aus einem Punkt entstandenes Komma nachzutragen.) Ein kursives Fragezeichen (z. B. v. 6c und 6f in *Himmelsnähe*) bedeutet, daß das davorstehende Wort nicht oder nicht sicher lesbar sei.

Fettdruck: Der Übersichtlichkeit halber ist die letzte auf einer Hs gültige Textstufe durch Fettdruck hervorgehoben. Er dient bloß als Lesehilfe und hat keine kritische Bedeutung. Vers 3/4 des Gedichts *Himmelsnähe* (mit dem wir uns zunächst ausschließlich beschäftigen) lauten also in dieser Hs zuletzt: *Ein blendend Silberhorn blickt über mir / Hervor aus einem grünen Meer von Eis.* (Dieser Text erfährt in den spätern Hss und Drucken bis 1882 noch weitere Wandlungen). Auf der jeweils ersten Zeile, auf der Höhe der Versziffer, steht die erste Stufe der Hs, die von 3/4 heißt also: *Ein riesig Bergeshaupt schwebt über mir/ Den Fuß versteckt in blauem Gletschereis.* So sind die wichtigsten Stufen, die erste und die letzte, sogleich abzulesen. Dazwischen findet man die mittleren Stufen.

Ort der Korrekturen in der Hs (Bedeutung der kursiven Buchstaben und Böglein): Die Lesarten, die in der Wiedergabe zitiert werden müssen, z. B. als Bezugspunkt für den Ort einer andern Korrektur, sind durch davorstehende lateinische Buchstaben (Lesartensymbol) bezeichnet. Bei den Korrekturen folgt hinter diesem Symbol die Angabe, wo diese Korrektur auf dem Blatt steht (Positionsangabe). Die davorstehenden Indices werden nachher erklärt. Vom Anfang von v. 3 (*Himmelsnähe*) gilt also: die Lesart i (*strahlend*) steht über dem Wort a (*Ein*); *schimmernd* steht links vor *strahlend*, und *leuchtend* steht in der Mitte über *schimmernd* und *strahlend*.

Es ist geplant, aber nicht durchgeführt, die durch einen Einschaltstrich an ihren Ort verwiesenen Korrekturen (z. B. in *Jungfrau* v. 9 *δ*) mit einem besonderen, sinnfälligen Zeichen hinter der Positionsangabe zu versehen, da ja in solchen Fällen dem Zuweisungsstrich eine viel größere Bedeutung zukommt als dem Ort der Korrektur.

Gebrauch der Tilgungs-Klammern: Man beachte, daß sie futurische Bedeutung haben. (Streng genommen können Tilgungsklammern in einer Textwiedergabe überhaupt nur einen Sinn haben, wenn ihre Bedeutung so definiert wird.) Sie geben nicht einen Zustand, sondern einen Vorgang wieder. In der ersten Stufe von v. 2 (*Himmelsnähe*): *In der Gebirge blendend weißem Kreis*, wird *blendend weißem* beim Übergang auf die zweite Stufe gestrichen und durch *weißgezacktem* ersetzt. In v. 3 wird ebenso *Bergeshaupt* zugunsten von *Felsenhorn* getilgt. Dieses wiederum steht in Eckklammern, weil es auf der nächsten Stufe durch *Silberhorn* ersetzt wird. Der futurischen Bedeutung der Klammern gemäß ist also der eingeklammerte Text für die Stufe (Zeile), auf der wir uns gerade befinden, noch nicht als gestrichen zu betrachten, sondern erst für die nächstfolgende. Zu den davorstehenden Adjektiven *riesig* und *strahlend*: Ist eine Lesart aus der ersten Stufe in der zweiten noch gültig, wird sie aber beim Übergang zur dritten getilgt, so kommt die Klammer auf die zweite Stufe zu stehen. Da nun nach einem noch zu erörternden Prinzip ein in der Hs nur einmal vorkommendes Wort auch in der Wiedergabe nur einmal gedruckt werden soll, steht auf der zweiten Stufe (Zeile) die Klammer allein. In v. 3 heißt also die erste Stufe: *Ein riesig Bergeshaupt*, die zweite: *Ein riesig Felsenhorn*, die dritte: *Ein strahlend Silberhorn*, die vierte: *Ein schimmernd Silberhorn* (mit neuerdings geschriebenem *Ein*) usf. Es ergibt sich die einfache Regel, daß beim Lesen einer bestimmten Stufe aller darüberstehende nichteingeklammerte Text — aber nur dieser — noch gilt und mitzulesen, „herunterzunehmen" ist. So lassen sich auch die komplizierteren Verhältnisse in v. 6 leicht überblicken: auf der 6. Zeile (h) heißt es: *Ein nah getrenntes Paar von kleinen Seen*, dann wird *nah getrenntes* gestrichen und der Vers vorn erweitert zur neuen Form *Vom Felsenjoch getrennt Ein Paar von kleinen Seen* (eine Hebung zuviel!).

Bei ganz einfachen Verhältnissen stelle ich die Korrektur nicht unter, sondern neben das dadurch ersetzte Wort (so in v. 1 und auf der letzten Stufe von v. 6), nämlich dann, wenn die Korrektur nur aus einem Wort besteht und sich unmittelbar über oder unter, links oder rechts neben der ersetzten Lesart befindet und wenn durch diese Anordnung eine Zeile eingespart wird. Dadurch wirkt der Vers geschlossener und kommt bei der Darstellung einfacherer Hss die Strophe als Einheit auch optisch besser zur Geltung.

Bezeichnung der Schichten (Bedeutung der Indices): Die beiden Gedicht-Manuskripte weisen einen je verschiedenen, in sich aber einheitlichen handschriftlichen Duktus auf. Doch lassen sich in beiden je zwei Schichten

unterscheiden[7]. In *Himmelsnähe* gibt sich die zweite Schicht nur an der etwas dunkleren Tinte zu erkennen; sie ist von der helleren ersten Schicht nicht überall sicher zu trennen, im Original aber mit größerer Sicherheit als in der fotographischen Reproduktion.

Eine hochgestellte Ziffer (Index) vor dem Lesartensymbol gibt an, welcher Schicht eine Lesart angehört. In v. 2 ist also die obere Zeile mit hellerer, *weißgezacktem* mit dunklerer Tinte geschrieben. Wo die Lesarten in der Wiedergabe untereinander geschrieben sind, gehört natürlich aller Text, der auf der obersten Zeile auf der Höhe der Versziffer steht, der ersten Schicht (und der ersten Stufe) an (*Himmelsnähe* v. 2—6). In v. 1, wo die Lesarten nebeneinandergeschaltet sind, stammt dagegen das Wort *schmalem* aus der zweiten Schicht. Wo keine Korrekturen vorkommen (v. 7 und 8), gehört der ganze Text der ersten Schicht an. Sie muß nicht bezeichnet werden, da sie keine Lücken aufweist und als eine erste Niederschrift nicht der zweiten Schicht angehören kann. Wo es nicht sicher ist, ob eine Korrektur noch aus der ersten oder schon aus der zweiten Schicht stamme, bleibt der Index vor dem Lesartensymbol weg (v. 4d).

Die Schicht kann, wenn nötig, auch in der Sigle der Hs ausgedrückt werden. Die Sigle der vorliegenden Hs von *Himmelsnähe*, wenn die Hs als ganzes gemeint ist, heißt M^2 (d.h. es handelt sich um die zeitlich zweite Hs dieses Gedichts, und sie ist von Meyers Hand). Soll nur die erste oder zweite Schicht dieser Hs bezeichnet werden, so heißt der Exponent nicht 2, sondern 2.1 oder 2.2 (z.B. im Text der Fußnote S. 375 oben). Die Ziffer nach dem Punkt im Exponenten entspricht dem Index vor dem Lesartensymbol.

Die Verwendung der griechischen Buchstaben läßt sich am besten an *Himmelsnähe* v. 5/6 zeigen. Die Änderungen in v. 1—4 dieser Probe könnte man (fälschlich) so verstehen, als handle es sich um „Varianten" im alten Wortsinn, um den Ersatz eines Wortes durch ein anderes ohne Rücksicht auf den Zusammenhang, als ob z.B. jede Stufe der zweiten Schicht in v. 3 mit jeder in v. 4 zu kombinieren wäre. Wie die verschiedenen Lesarten miteinander zu verbinden sind, ist in v. 3/4 (zum Teil) nicht auszumachen, wohl aber in v. 5/6: innerhalb der zweiten Schicht findet hier eine Überarbeitung statt, die den Umfang eines Verses nachweisbar überschreitet, indem sie den Inhalt der beiden Verse vertauscht. Es sind also nur die α-Stufen in v. 5 und 6 und die β-Stufen in v. 5 und 6 miteinander zu verbinden, nicht etwa eine α- mit einer β-Stufe. Diese griechischen Buchstaben sind nur eine orientierende Lesehilfe; gleich-

[7] Die Kriterien für die Unterscheidung mehrerer „Schichten" sind in der Regel graphische Verschiedenheiten (Duktus, Schreibmittel usw.). „Stufen" nenne ich die Änderungen innerhalb einer Schicht. Der Zusammenhang dieser Änderungen untereinander läßt sich selten durch das ganze Gedicht oder auch nur über mehrere Verse verfolgen. Die erste Niederschrift mit den zeitlich unmittelbar anschließenden Änderungen bildet also die erste Schicht, eine spätere Überarbeitung mit ihren Korrekturen stellt, sofern sie sich irgendwie unterscheiden läßt, eine neue Schicht dar. Inhaltlich entspricht der „Schicht" die „Fassung". Die Begriffe bedürfen noch der Klärung.

zeitig geben sie die Chronologie der Korrekturen im groben an: zuerst wurden die α-Stufen beider Verse geschrieben, dann die β-Stufen, also 6α vor 5β. Inhaltlich geht das aus dem Textzusammenhang hervor, graphisch daraus, daß die α-Stufen im Strophenblock stehen, die β-Stufen links am Rand (in der Fotografie nicht mehr sichtbar).

Im Gedicht *Nächtliche Wanderung* unterscheiden sich die Schichten inhaltlich durch das Metrum und graphisch z.T. durch den Ort. Die erste Hauptschicht ist iambisch, die zweite trochäisch. In der ersten und großenteils in der zweiten Strophe gewinnt Meyer den trochäischen Vers aus dem iambischen meistens dadurch, daß er links vor die iambische Zeile ein Wort hinzufügt. Während in der ersten Strophe nur die beiden Hauptschichten zu unterscheiden sind, beginnt in der zweiten Strophe innerhalb der iambischen Schicht eine Überarbeitung (siehe dort Fußnote S. 376), die mehrere Verse umfaßt. Die Verse *da glänzt auf Fels u. Trümmer / Herab die Firne mild!* fungieren zuerst als Überarbeitung β der ursprünglichen Verse 11—12, dann werden sie, nach der Streichung der vorhergehenden Verse, zum Strophenanfang und bilden jetzt die Stufe γ. Die erste trochäische Fassung (δ) der zweiten Strophe erfährt dann nochmals eine durchgehende Überarbeitung (ε).

Liest man je die hinter dem gleichen griechischen Buchstaben stehenden Zeilen, so hat man die zwei vollständigen Fassungen der ersten Strophe und die drei vollständigen (γ, δ, ε) der zweiten; mit andern Worten: liest man zuerst alle α-, dann alle β-Zeilen usw., so liest man den Text in der Folge, wie er vom Dichter im Laufe der Entstehung niedergeschrieben wurde.

Die Trennung der Stufen erfolgte großenteils nach dem inhaltlichen Gesichtspunkt des Textzusammenhangs. Insofern die Stufen γ, δ, ε hier durch die ganze Strophe durchgehen, dürfte man sie wohl auch Schichten nennen, auch wenn sie sich graphisch z.T. nicht nachweisen lassen. (Indessen sollte in der allgemeinen Erklärung der griechischen Symbole auf S. 377 richtiger von Stufen als von Schichten gesprochen werden.)

Die zeitliche Abfolge und die Korrespondenz der Korrekturen untereinander (die Bedeutung der Klammern bei den Symbolen, die Bedeutung der Zeilen und der Weichen): Bereits bei der Erörterung über den Gebrauch der Indices und der griechischen Buchstaben mußten diese Dinge gestreift werden, die nun im Zusammenhang darzustellen sind. Sie bieten die größten Schwierigkeiten sowohl bei der Entzifferung der Hss als bei der Darstellung in der Edition und sind oft nicht eindeutig und nicht mit Sicherheit zu lösen. Die Ursache liegt nicht im System, sondern in den Hss selbst.

Von einem sog. Lesartenapparat, der die Abweichungen mehrerer Quellen gegenüber dem kritischen Text wiedergibt, verlangen wir, daß er die Quellen in streng chronologischer Reihenfolge aufführe. In der Darstellung einer einzigen, mehrfach korrigierten Hs erwarten wir, daß die Ansätze in der Reihenfolge der

Niederschrift mitgeteilt werden. Diese Reihenfolge ist aber vielfach nicht sicher zu ermitteln. Zwar läßt sich meistens feststellen, welches die erste und die letzte Lesart sei, aber oft nicht, wie die dazwischenliegenden Ansätze einander folgen. In *Himmelsnähe* v. 3 heißt das Prädikat, wenn wir die Fassung am Rand (FaR) ignorieren, sicher zuerst *schwebt* (es steht auf der Zeile) und zuletzt sicher *lauscht* (weil nicht gestrichen), es läßt sich aber nur vermuten, nicht erweisen, daß *schwebt* in *lauscht*, nicht in *ist* korrigiert wurde.

In einer stark korrigierten Hs steht nun aber eine Änderung praktisch nie allein, sondern in Zusammenhang mit Korrekturen der weitern Umgebung, im gleichen Vers oder in einem andern. Im ursprünglichen v. 9 der *Nächtlichen Wanderung* hängt z.B. der Ersatz von *Da* durch *Hoch* zweifellos zusammen mit der Änderung von *Hoch* in *Da* in v. 10. Selbst so isoliert scheinende Änderungen wie die des Attributs zu *Seen* in *Himmelsnähe* v. 6b—h, die mit keiner der übrigen Korrekturen dieser Strophe in Zusammenhang stehen, wollen nicht für sich betrachtet werden, sondern zusammen mit den keineswegs belanglosen Änderungen des Attributs zu *Gletschereis* in v. 4. (Da wäre es wichtig zu wissen, ob 4d *grünem* der ersten oder der zweiten Schicht angehöre.)

Eine vollständige Interpretation der Textwandlungen in einer Gedicht-Hs setzte voraus die Kenntnis der relativen Chronologie nicht nur aller Änderungen zusammen, sondern der Niederschrift jedes Buchstabens auf diesem Blatt. Das ist fast nie möglich. Aber der anspruchsvolle Benutzer darf vom Herausgeber erwarten, daß er diesem Ziel möglichst nahe zu kommen sucht.

Schwierigkeiten ganz verschiedenen Ursprungs lassen die Aufgabe fast unlösbar scheinen. Einmal ist, wie gesagt, die Chronologie der Änderungen an einer Stelle oft nur z.T. mit Sicherheit festzustellen, ebenso der Zusammenhang mit den Korrekturen an andern Stellen. Zu diesen Schwierigkeiten der Ermittlung kommt die der Mitteilung an den Leser. Außerdem beruhen die Feststellungen des Herausgebers z.T. auf objektiven graphischen, z.T. auf stilistischen Indizien, oder sie sind sonst aus dem Zusammenhang des Textes erschlossen. Diese Unterscheidung ist wichtig und muß auch in der Darstellung durchgeführt werden. Die hier zu erklärenden Darstellungsmaßnahmen dienen u.a. der Bezeichnung dieses Unterschieds. Dem Leser des Apparats sind nur die inhaltlichen Kriterien in vollem Umfang zugänglich. Den auf ihnen beruhenden Entscheidungen haftet aber eine gewisse Subjektivität an. Völlig zwingend sind hingegen die graphischen Indizien, die sich aber dem Leser selbst durch die ausführlichste Beschreibung nicht hinreichend vermitteln lassen. Auch wenn der Herausgeber seiner Entscheide völlig sicher ist, muß er es darum ehrlich mitteilen, wenn sie bloß durch den Zusammenhang des Textes gesichert sind. Der kritische Leser wird sie in diesem Falle nachprüfen.

Wie soll sich der Herausgeber verhalten, wenn er selbst einen Entscheid für nicht sicher, aber doch für wahrscheinlich hält? Das eine Extrem: diese Unsicherheit, etwa aus Eitelkeit, zu verbergen, schiene mir ebenso unangebracht

wie das andere Extrem: die für wahrscheinlich gehaltene Lesung zu verschweigen und die Entscheidung ganz dem Leser zu überlassen. Ich halte den Herausgeber für verpflichtet, dem Leser seine Auffassung mitzuteilen. In der Regel kann nur er seine Entscheidungen auf Grund des Originals treffen. Zudem erlauben ihm seine Spezialkenntnisse, die er während Jahren erworben haben muß, ein sichereres Urteil darüber, was in einem konkreten Fall möglich oder nicht möglich oder wahrscheinlich sei. Er darf sich aber auch nicht wie ein allein zu Entscheidungen Befähigter in einer Weise zwischen den Dichtertext und den Leser stellen, daß dieser der Interpretation des „Vermittlers" preisgegeben ist. Auch ein Herausgeber ist nicht unfehlbar und muß damit rechnen, daß ihm z.B. einmal die richtige Kombination von Lesarten verborgen bleibe. Er muß den Text so mitteilen, daß sowohl seine Auffassung als der handschriftliche Befund deutlich werden, sodaß der kritische Benutzer die Möglichkeiten selbst erwägen, die Entscheide des Herausgebers kontrollieren und sich ein eignes Urteil bilden kann.

Die zeitliche Abfolge der Korrekturen innerhalb eines Verses gebe ich durch die alphabetische Folge der Lesartensymbole an. Wo sich die Chronologie nicht auf graphische Indizien stützt, sind die Lesartensymbole eingeklammert; ebenso, wenn die Symbole keine chronologische Bedeutung haben (praktisch bildet sich der Herausgeber natürlich immer eine Meinung über die wahrscheinliche Reihenfolge; in dieser erscheinen dann die eingeklammerten Symbole). Dasselbe gilt für die griechischen Buchstabensymbole. In *Himmelsnähe* v. 3 ist also h *Silberhorn* vor i *strahlend* niedergeschrieben worden, sodaß es einen Augenblick lang hieß: *Ein riesig Silberhorn*, was freilich vom Dichter nie gemeint war. Die Änderung von *Felsenhorn* in *Silberhorn* inkludierte auch die von *riesig* in *strahlend*, nur konnten nicht beide gleichzeitig erfolgen. Daher nehme ich das Recht, *strahlend* auf die gleiche Zeile zu setzen wie das vorher geschriebene *Silberhorn*, indem ich aufeinander bezogene Korrekturen eines Verses auf die gleiche Zeilenhöhe setze. Diese Maßnahme ist Interpretation des Herausgebers, aber sie stützt sich auf die Reihenfolge der Korrekturen, über deren Grundlage das Vorhandensein oder Fehlen jener Klammern Auskunft gibt.

Wie das letzte Beispiel zeigt, ist eine Entscheidung manchmal auch dann problematisch, wenn die Reihenfolge der Korrekturen objektiv (graphisch) feststeht. Aber selbst in so einfachen Fällen wie *Himmelsnähe* v. 5β kennen wir auch die Chronologie der Änderungen nicht. Dann ergeben sich mehrere Möglichkeiten. Konstruieren wir ein Beispiel: In einer Hs heiße eine Stelle „im tiefen Tal", über gestrichenem „tiefen" stehe „düstern", über separat gestrichenem „Tal" stehe „Wald". Stellt man das so dar:

im (1) tiefen
(2) düstern (a) Tal
(b) Wald,

so heißt das oder scheint doch zu heißen, der Text sei in dieser Reihenfolge geschrieben worden: im [tiefen] düstern [Tal] Wald. Die Darstellung

im (1) tiefen Tal
(2) düstern Wald

wiederum entspricht nur dann dem tatsächlichen Vorgang der Textentstehung, wenn der Dichter den Vers von vorn nach hinten „korrigiert" hat und „tiefen" sich nie auf „Wald" bezogen hat — eine meist willkürliche Voraussetzung. Wenn man annimmt, die erste Fassung habe geheißen „im tiefen Tal" und Abfolge und Bezug der Korrekturen zueinander seien infolge graphischer Kriterien bekannt, so ist der Text auf eine der drei folgenden Arten wiederzugeben, wobei die zweite Stufe jedesmal anders lautet (die Zeichen haben die besprochene Bedeutung):

(I) im a [tiefen] b [Tal]
c düstern d Wald

(II) im a [tiefen] b Tal
c düstern [ ]
d Wald

(III) im a tiefen b [Tal]
[ ] c Wald
d düstern.

Habe ich dagegen über Abfolge und Bezug der Korrektoren bloß Vermutungen, so kommen die Lesartensymbole in Klammern. In der Regel bleiben dann mehrere Kombinationen von Lesarten möglich, die ich in der Wiedergabe andeuten möchte. Dann verwende ich die in der Übersicht S. 377 angegebenen Weichen, deren Bedeutung leicht zu merken ist: der oder die nach oben weisenden Kreuzbalken weisen den Blick in die Richtung der auch noch möglichen Kombination der Lesarten[8].

(IV) im (a) [tiefen] (b) [Tal]
(c) düstern /(d) Wald

(d.h., möglich sind die oben unter I und II aufgeführten Kombinationen).

(V) im (a) [tiefen] (b) [Tal]
(c) düstern y(d) Wald

(möglich sind die Kombinationen I und III).

[8] Aus satztechnischen Gründen stehen sie in den vier folgenden Beispielen nicht zur Verfügung. Anstelle des Kreuzes steht hier ein x, anstelle des schräg nach rechts oben weisenden Kreuzbalkens der Schrägstrich /, statt des schräg nach links oben weisenden Balkens ein y.

(VI) im (a) [tiefen] (b) [Tal]
(c) düstern x(d) Wald

(möglich sind die Kombinationen I, II und III)[9].

In *Himmelsnähe* v. 5β ist auf diese Weise ausgedrückt, daß aus der Hs nicht zu entnehmen ist, ob und wie die Änderung c/e/g mit der Änderung d/f zusammenhänge. Vielleicht ist zu lesen: I 1) *Vom ... begrenzt*, 2) *Von ... begrenzt*, 3) *Von ... umgrenzt;* vielleicht auch: II 1) *Vom ... begrenzt*, 2) *Vom ... umgrenzt*, 3) *Von ... umgrenzt*. Vielleicht oder wahrscheinlich ist *Vom* sofort in *Von* korrigiert worden; dann entfallen I 1, II 1 und II 2. Vgl. noch die Stelle v. 4p; über v. 3gkn gibt die Fußnote S. 374f. Auskunft.

Die Korrespondenz mehrerer Korrekturen in verschiedenen Versen wird in der angezeigten Weise durch griechische Buchstaben ausgedrückt.

Die fernere Korrespondenz von Änderungen in verschiedenen Versen, die nicht durch die griechischen Buchstaben angegeben wird, ist in der Regel graphisch nicht nachzuweisen und wird darum nicht ausgedrückt. Sie ist dann bloß aus dem Inhalt zu erschließen. Das ist reine Interpretation und darf dem Leser überlassen bleiben. Graphische Anhaltspunkte dafür werden in der Fußnote mitgeteilt (z.B. über *Himmelsnähe* 4k/3g). Gewisse Zusammenhänge ergeben oder schließen sich aus durch die mit den Indices ausgedrückte Schichtzugehörigkeit der Lesarten.

Abgekürzte Darstellung: Wenn eine Lesart nicht zitiert werden muß, erhält sie kein Lesartensymbol. So z.B. in *Himmelsnähe* v. 6 *leuchten*. Die Schicht braucht hier nicht angegeben zu werden, da ja schon das zeitlich vorhergehende *schimmern* der zweiten Schicht angehört. Umgekehrt erhält in v. 1 *schmalem* ein Lesartensymbol nur als Indexträger zur Bezeichnung der zweiten Schicht. In v. 5 wiederum erhält (f) *um* nur darum das Symbol, um durch die Klammern die chronologische Unsicherheit an dieser Stelle anzuzeigen. Ein weggelassenes Symbol ist gleichbedeutend mit einem nichteingeklammerten. Die chronologische Folge ergibt sich dann aus der Anordnung von selbst: man lese den Text wie Prosa Zeile um Zeile von links nach rechts.

Keine interpretierende Wiederholung des Textes: Grundsätzlich wird in der Wiedergabe kein Wort wiederholt, das nicht auch in der Hs wiederholt ist. Der Leser könnte sonst den Text nicht wiedergewinnen. (Ein im Rahmen einer akademischen Uebung unternommener Versuch bewies, daß eine solche Rekonstruktion auf Grund bloß der Wiedergabe möglich ist und mit der vorher nicht bekanntgegebenen Hs fast überraschend genau übereinstimmte.) Der

[9] Ohne die Voraussetzung, daß die Lesarten a und b die erste Stufe bilden, sind diese Möglichkeiten u. U. mit den S. 360—362 erwähnten zu multiplizieren. Sind es gar mehrfache statt nur einfache Korrekturen an den beiden Stellen des Verses, so dürfte mit Hunderten verschiedener Kombinationsmöglichkeiten zu rechnen sein.

Grundsatz erleidet nur eine Ausnahme, wo ein gestrichenes Wort wieder in Kraft gesetzt ist. Dann gibt aber das Zeichen dafür selbst an, daß es sich zweimal um das gleiche Wort handelt (z.B. *Himmelsnähe* v. 4e und 6g).

In gewissem Sinne verstößt auch das spitze Zeichen mit der Bedeutung „entstanden aus" gegen das Prinzip. Es erscheint dann, wenn ein Wort aus einem andern auf die in der Zeichenerklärung S. 377 angegebene Weise entstanden ist, indem z.B. ein Buchstabe angehängt wird (*Nächtliche Wanderung* v. 5, v. 10), oder indem ein Teil eines Worts oder eines Buchstabens gestrichen wird (*Himmelsnähe* v. 5c/e), oder indem ein Teil gestrichen und ein anderer zugefügt wird (ebda. v. 5a/b, v. 4n/p), oder indem ein Wort oder Wortteil überschrieben wird (*Nächtliche Wanderung*, v. 11a und 12ε). Hier wird allerdings nicht genau angegeben, wie ein Wort aus einem andern hergestellt wurde, ob z.B. im letzten Fall *Gewalt/Gestalt* das *w* gestrichen ist und darüber ein *st* steht, oder ob, wie es hier der Fall ist, dem *w* ein *st* überschrieben ist. Aber eine Differenzierung in diesen unwichtigen Dingen hätte eine untragbare Vermehrung der kritischen Zeichen gebracht. Es muß einmal eine Grenze gemacht werden zwischen dem, was noch mitgeteilt, und dem, was ignoriert werden soll.

Ich rechne indessen eher mit dem Vorwurf, es seien der Zeichen bereits zu viele und die Darstellung sei zu kompliziert und zu unübersichtlich. Tatsächlich ist dieser Apparat nicht einfach. Eine gewisse Schwierigkeit sehe ich aber nur in der Darstellung der Reihenfolge und der Korrespondenz der Änderungen, zumal wegen der damit verbundenen Unsicherheit und Mehrdeutigkeit. Da diese Zusammenhänge aber zum Wichtigsten gehören, was der Apparat geben soll, nämlich die Entwicklung des Textes, glaube ich auf ihre Darstellung nicht verzichten zu dürfen. Nur so kann dem Benützer die Möglichkeit geboten werden, sich über den Text eigne Gedanken zu machen. Zudem ist eben die Kompliziertheit der Darstellung durch die Kompliziertheit des Gegenstandes bedingt. Der muß, wo er vieldeutig ist, in eben dieser Vieldeutigkeit, und wo er eindeutig ist, in seiner Eindeutigkeit wiedergegeben werden.

Man könnte einwenden, in so verwickelten Fällen sei die Hs nicht darzustellen, sondern fotographisch wiederzugeben. Man fordert mit Recht, daß die Darstellung bei solchen Verhältnissen durch eine Reproduktion ergänzt werde; sie aber dadurch zu ersetzen, hieße, daß sich der Herausgeber, der doch aus langjährigem Umgang mit den Schreibgewohnheiten des Dichters vertraut sein muß, der Aufgabe entzöge, sie darzustellen, d.h. vorsichtig interpretierend wiederzugeben. Um die Verhältnisse einer solchen Hs auch nur abzuklären, nicht um sie schriftlich darzustellen, benötigt er viele Stunden oder Tage anhaltender Konzentration. Diese Arbeit hätte dann der Benutzer zu leisten. In der gedruckten Wiedergabe findet er sich dagegen mit wenig Übung rasch zurecht und kann, wenn er will, fast beliebig tiefer dringen. Wer sich — vielleicht nur für den Augenblick — mit dem Text nicht eingehender auseinandersetzen mag, gewöhnt sich schnell daran, die kursiven Symbole und die übrigen Zeichen

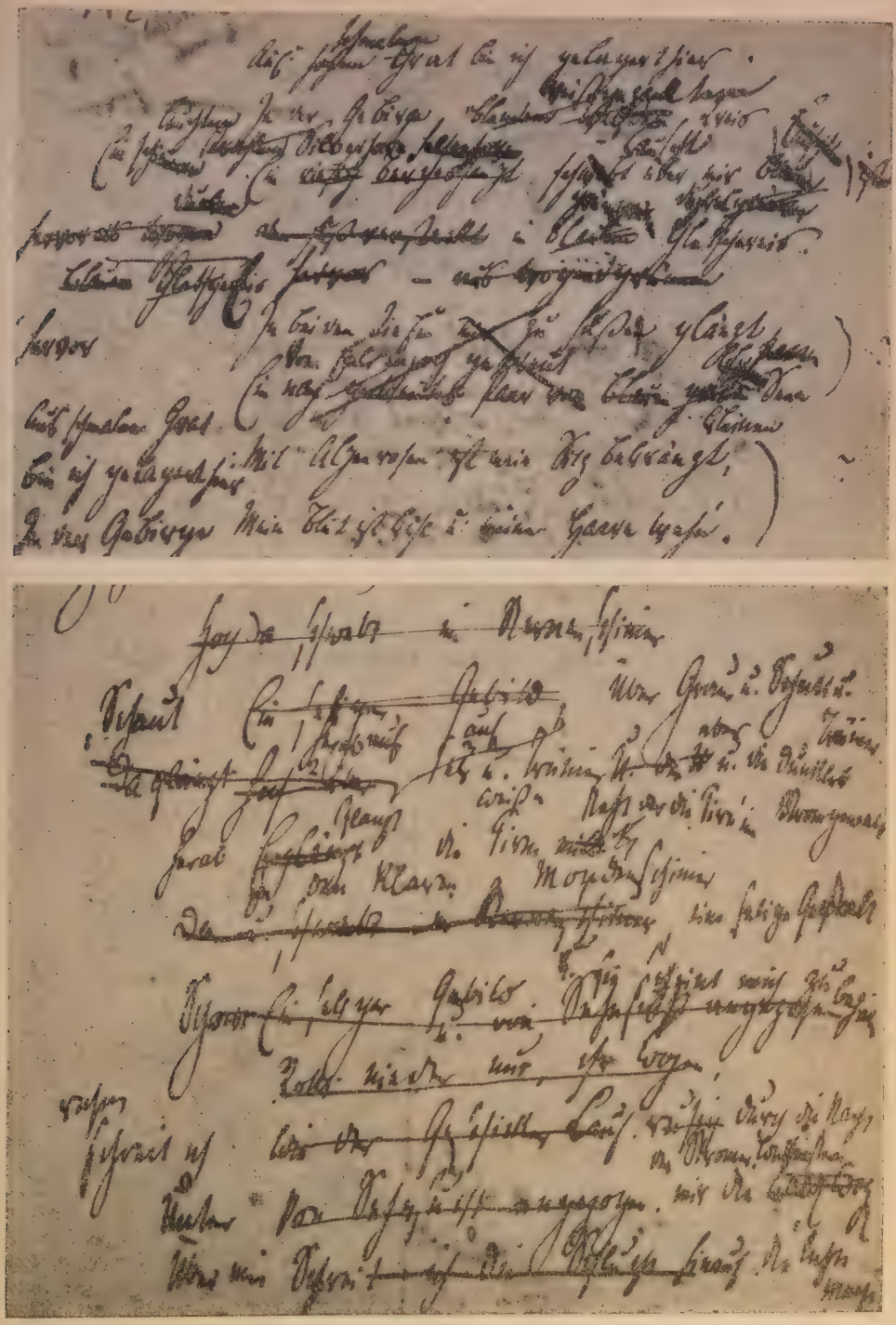
des Herausgebers zu übersehen. Den einzigartigen Nachlaß C. F. Meyers, der in weit mehr als hundert Fällen das Werden von Kunstwerken im Laufe oft mancher Jahrzehnte anhand von fünf, zehn und noch mehr eigenhändigen, meist vielfach korrigierten Hss zu verfolgen erlaubt, dieses Unicum eines Dichternachlasses dem unkritischen Leser zulieb unzulänglich zu edieren, schiene mir ein Unrecht gegenüber dem anspruchsvolleren Leser. Jener erhebe sich zu dem Standpunkt Lessings: Was mir nicht dienet, dienet einem andern.

Es bleibt mir noch übrig zu danken. Es ist einleuchtend, daß ein System wie das vorgelegte in mehrfacher Hinsicht nicht die Leistung eines einzelnen sein kann. Es kamen ihm die Erfahrungen der Editoren seit Seuffert zugut. Nach Beissners neuartiger Darbietung der Lesarten stellte sich die Aufgabe, die ihr anhaftenden Unzulänglichkeiten zu überwinden, ohne ihre Vorzüge preiszugeben, indem man Backmanns Grundsätze in ihrer ganzen Strenge ernst nahm. Die hier vorgelegte Darstellung ist in den meisten Teilen in Zusammenarbeit mit Herrn Dr. H. W. Seiffert und Herrn Dr. Beda Allemann entstanden. Sie ist im besonderen die Weiterentwicklung eines Entwurfs, den mir Herr Seiffert, der an der Wieland-Ausgabe in derselben Situation an eben diesen Problemen arbeitet, nach mehreren Versuchen meinerseits im August 1957 vorlegte und der bereits grundlegende Züge der gegenwärtigen Darstellung aufwies, indem die einander ersetzenden Lesarten untereinanderstanden und durch Buchstabensymbole zur Angabe ihres Orts, wenn auch in anderer Weise, zitiert wurden. Auch die Verwendung der griechischen Buchstaben in der jetzigen Bedeutung und der Gedanke, sich des Fettdrucks zu bedienen, verdanke ich Herrn Seiffert. Großenteils in Beratungen mit Herrn Allemann, dessen Scharfblick und vorurteilslos-unkonventionellem Denken die Meyer-Ausgabe zu Dank verpflichtet ist, ergab sich mit die heutige Ausbildung des Systems, also die Definition der Tilgungsklammern, die Stellung der ersten Stufe auf einer Zeile mit der Versziffer, die Bezeichnung der Schichten, die Angaben über die Chronologie und Korrespondenz der Lesarten untereinander und die Kennzeichnung der Interpretationsanteile gegenüber den graphischen Gegebenheiten[10]. Ein solches Unternehmen konnte nur gewagt und ausgeführt werden, weil die Edition von einem Verlag betreut wird, der sie nicht als ein Spekulationsobjekt, sondern als eine wissenschaftliche Aufgabe betrachtet, die nur mit der größten Sorgfalt, mit Ausdauer und Mut zu bewältigen ist. Dafür danke ich dem Verlag Benteli AG in Bern-Bümpliz und zumal seinem Hersteller Herrn M. Caflisch. Der Verlag hat auch Satz und Clichés für den Probetext unentgeltlich zur Verfügung gestellt.

Die vorliegende Publikation möchte in erster Linie ein Beitrag zur Diskussion über das Editionsproblem sein. Obwohl ich gegenwärtig mein System nicht zu verbessern wüßte, halte ich es nicht für unmöglich, es noch zu vervollkommnen und zu vereinfachen, und werde Anregungen dazu mit Dank entgegennehmen. Zuschriften sind an den Verf. (C. F. Meyer-Ausgabe, Zentralbibliothek Zürich) zu richten.

Mai 1958.

[10] H. W. Seiffert beabsichtigt zu diesen Fragen an anderm Ort in einem größern Zusammenhang selbst Stellung zu nehmen.



Oben: „Himmelsnähe" M^2 Vers 1—8. Unten: „Jungfrau" M^5 Vers 9—16

HIMMELSNÄHE

Strophe 1

1 **Auf** ^{1}a[hohem] $^{2}b \cap a$ **schmalem Grat bin ich gelagert hier**

2 **In der Gebirge** ^{1}a [blendend][weißem] ^{1}b **Kreis**
$^{2}c \cap ab$ **weißgezacktem**

3 ^{1}a Ein ^{1}b riesig ^{1}c [Bergeshaupt] ^{1}d [schwebt] ^{1}e **über mir**
[ ] $(^{2}f) \cap c$ [Felsenhorn] $\times(^{2}g)\ arR \cap 4k$ [lauscht]
[ ] $^{2}i \cap a$ [strahlend] $^{2}h \cap b$ **Silberhorn** $\times(^{2}k) \supset g$ [ist]
$^{2}l \subset m$ **Ein** $^{2}m \subset i$ [schimmernd] $\times(^{2}n) \cap de$ lauscht
$^{2}o \cap mi$ [leuchtend] [ ]
$^{2}p\ FaR$ **blendend** $^{2}q\ FaR$ [taucht]
$^{2}r \cap q$ **blickt**

4 ^{1}a Den Fuß versteckt in ^{1}b [blauem] ^{1}c Gletschereis
$d \cap b$ [grünem]
$^{2}e = \cdot b \cdot$ [blauem]
[ ][ ] $^{2}f \subset d$ [grünem]
$(^{2}g) \cup a$ hervor aus $(^{2}h) \cup bc$ [wogendgrünem]
$(^{2}i) \cap c$ dunkel [grünem]
[ ][ ] $(^{2}k) \cap i$ [ ][blauem] [ ]
$(^{2}l)\ alR$ hervor aus $(^{2}m)\ alR$ [wogend] blauem $^{2}n\ alR$ [Gletschereis]
[ ] $^{2}o \cap m$ [dunkel] $\nearrow (^{2}p) < n$ [Eis]
$^{2}q\ FaR$ **Hervor aus** $^{2}r\ FaR$ **grünen** $(^{2}s)\ FaR$ **Meer von Eis.**
$\cap qr$ [einem]
$\cup qr$ **einem**

Strophe 2

5 α In beiden Tiefen mir zu ^{1}a [Füßen] glänzt
[$^{2}b < a$ Fuße]
β FaR ^{2}c [Vom] **Abgrund ist mein Lagerplatz**[t] ^{2}d [be]**grenzt,**
$(^{2}e) < c$ [Von] $\times(^{2}f) \cap d$ **um**
$(^{2}g) \cap c$ **Von**

6 α ^{1}a Ein nah getrenntes Paar von ^{1}b [blauen] Seen
$^{1}c \supset b$ [reinen?]
$^{1}d < c$ [grünen]
$^{1}e \cap c$ [kleinen]
$(^{1}f) \cap e$ [h . . . ?]
$^{1}g = \cdot d \cdot$ [grünen]
[ ][ ] $^{1}h \cup dg$ kleinen
$^{2}i \cap a$ [Vom Felsenjoch getrennt]
β FaR **In beiden Tiefen** ^{2}k[schimmern] $\cup k$ **leuchten blaue Seen**

7 **Mit Alpenrosen ist mein Sitz bekränzt,**

8 **Mein Blut ist kühl u: meine Haare weh'n.** M^{2}

Da 3g über 4k steht, muß der Schluß von 4 vor dem von 3 überarbeitet sein. Im übrigen ist die Reihenfolge der Korrekturen in 3 und 4 nur teilweise und die Zuordnung der Subjekte 3cfh zu

den Prädikaten 3dgkn und ihre Korrespondenz mit den Stufen in 4 nicht sicher zu ermitteln. Möglich, obwohl nicht wahrscheinlich, wäre auch: 4 gh (eventuell 4g–k) nach 4l–o. Unter 4lmo steht alR ein oben nicht wiedergegebenes hervor. *Es ist der Ansatz zu einer neuen Niederschrift von 4, die dann aufgegeben wird zugunsten einer übersichtlichen Niederschrift von 1–6 alR weiter unten: diese heißt hier FaR; und zwar stehen FaR 1–4 in 8 Zeilen (Halbversen) alR neben M²·¹ 6–12, FaR 5–6 auf 5 Zeilen alR neben M²·¹ 13–16. FaR 1–2 bieten keinen neuen Text und sind darum in unserer Wiedergabe gar nicht, FaR 3–6 nur insoweit berücksichtigt, als sie von den vorhergehenden Lesarten abweichen. Hinter M²·¹ 5 und 6, 7 und 8 stehen je eine Klammer und ein Fragezeichen. 6ih ist ein Sechsheber.*

JUNGFRAU

Nächtliche Wanderung

Strophe 1

1 ¹α *a* **Die** *b* [nächt'gen] **Wogen rollen** [,]
²δ ᶜ*a* **Horch** (*c*)∩*b* **nächtgen** –

2 ¹α *a* Es *b* [wank] (*abgebr.*)
[ ] ᵓ*b* bebt u. wankt **der Steg** –
²δ ∩*ab* [u. es] [ ]
alR **Überschritten wankt**

3 ¹α *a* **Sie rufen** *b* [u.] **sie grollen**
²δ ᶜ*a* **Wie** ∩*b* **wie**

4 ¹α *a* [An] **meinem** *b* [späten] **Weg**
²δ ᶜ*a* **Neben** (*c*)=·*b*· **späten**

5 [Sie] **rissen** *a* [gern] *b* **von dannen**
²δ <*a* **gerne** ∩*b* **mich**

6 [Mich] **wie ein** *a* [los] **Gesträuch**
²δ *b* ∩*a* [**wurzellos**]

7 ¹α *a* [Nun] **lasset euch nicht bannen,**
∩*a* [Nur]
²δ ᶜ*a* **Blicke**

8 ¹α *a* [Ihr] **Blicke hebet euch !**
²δ *b alR* [Zage] [ ]
c ᵓ*b* **Blicke,** :

Strophe 2

[*9*] ¹α *a* [Da] schwebt im Sternenschimmer
¹β ᶜ*a* [Hoch]

[*10*] ¹α,¹β [Ein seliges Gebild]

[*11*] ¹α *a* [Hoch] *b* [über] *c* Fels u. Trümmer
>*9* (¹β,¹γ)(*d*)ᶜ*a* [da glänzt] (*e*)∩*b* [auf]
(²δ) (*f*) ∩*d* [Schaut<!> herab (*g*)∩*c* auf]
(²ε) (*h*)*FaR* **Über Graus u. Schutt u. Trümmer**

[12]	$^{1}\alpha$	*a*	[Erglänzt] die *b* Firne mild!
>10	($^{1}\beta$,$^{1}\gamma$)	(*c*) ^{c}a	*[Herab]*
	($^{2}\delta$)	(*d*) $\frown a$	*[*Glänzt (*e*) $\frown b$ weiße *]*[ ]
	($^{2}\varepsilon$)	(*f*) *FaR*	[U. der] *(abgebr.)*
		(*g*) $^{\supset}f$	[U⟨eber⟩] *(abgebr.)*
		(*h*) $^{\supset}g$	*[*u. die*]* (*i*) [dunkle] (*k*) $\smile i$ **Stromgewalt**
		(*l*) $\frown gh$	**über** (*m*) $<i$ **dunkler**
11	$^{1}\gamma$	*a*	[u.] schwebt *(<*schwankt*)* im Sternenschimmer,
		^{c}a	[Da]
	($^{2}\delta$)	$\frown a$	*[*In dem klaren*]* **Mondenschimmer**
	($^{2}\varepsilon$)	*FaR*	**steht** *b* [der] *(abgebr.)*
		$^{\supset}b$	**die Firn' im**
12	$^{1}\gamma$	*a*	Ein seliges *b* Gebild.
	$^{2}\delta$	^{c}a	[Schwebt]
	$^{2}\varepsilon$	*FaR*	**eine selige Gestalt** *(<*Gewalt*)*
13	$^{1}\gamma$	*a*	[Rollt nieder nur, ihr Wogen,]
	$^{2}\delta$	$\smile 12b$	[u. von Sehnsucht angezogen]
	$^{2}\varepsilon$	*FaR*	**U. sie scheint mich zu behüten**
14	$^{1}\gamma$	*a*	[Wie des Geschickes Lauf.]
	$^{2}\delta$	$b\,^{c}a$	**Schreit ich** *arR* [ruhig] **durch die Nacht**
	$^{2}\varepsilon$	$c\,^{c}b$	**ruhig**
15	$^{1}\gamma$	*a*	[Von Sehnsucht angezogen.]
	$^{2}\delta$	^{c}a	**Unter** *b arR* **mir** die *c* [wilden] Wogen
			[ ] $\frown c$ *[*finstern*]* [ ]
	$^{2}\varepsilon$		$\frown bc$ **des Stromes Wüten**
16	$^{1}\gamma$	*a*	[Schreit ich die Schlucht hinauf.]
	$^{2}\delta$,$^{2}\varepsilon$	^{c}a	**Über mir** *arR* **die lichte / Macht** M^{5}

Index ^{1} *bezeichnet die iambischen Schichten* (α, β, γ), *Index* ^{2} *die trochäischen* (δ, ε). *1: Gedankenstrich aus Komma (oder Komma getilgt?) 6b ist, wohl irrtümlich, getilgt; vgl. aber* B^{6} *v.6 7a* Nun] *oder* Nur? *[9–12]: die doppelte Verszählung spiegelt eine Überarbeitung: [9.10] werden, offenbar beim Übergang von* β *zu* γ, *gestrichen und unter [11.12] >9.10 nochmals geschrieben als nunmehrige* γ *11.12. Die zweite trochäische Bearbeitung* $^{2}\varepsilon$ *9–13 steht als FaR rechts neben den sechs Versen [9]*α *bis 12*γ. *Die erste* (δ) *und zweite* (ε) *trochäische Bearbeitung der Verse 14–16 stehen arR und alR neben* γ*14–16, wie oben im einzelnen angegeben. In* 2δ *und 10dgl fehlen in der Hs die Umlautzeichen.*

VERWENDETE ZEICHEN

(...) *Klammern des Dichters*

(...) *Erläuterungszusatz des Herausgebers im Text des Dichters*

⟨...⟩ *Textzusatz des Herausgebers*

[...] *vom Dichter beim Übergang auf die nächste Stufe getilgter Text*

[...] *vom Dichter beim Übergang auf die nächste Stufe versehentlich nicht getilgter Text*

[ ] *bis auf diese Stufe (inklusive) gilt der darüberstehende Text, der vom Dichter*
[ ] *beim Übergang auf die nächste Stufe getilgt wird, bzw. gestrichen werden sollte.*

FaR *Fassung am Rand*

arR, alR, aoR, auR: am rechten (linken, obern, untern) Rand des Blattes

b∘a *Symbol mit Positionsangabe: Lesart b steht über Lesart a*

ᵕa, ᶜa, ᵓa: unter a, links von a, rechts von a

b<a *b ist aus a durch Streichung oder durch Streichung und Ersatz eines Teils des Worts oder durch Zufügung einzelner Buchstaben oder durch Überschreibung entstanden.*

c=·a· *c ist das gestrichene, dann durch Unterpungierung wiederhergestellte Wort a.*

(b) ∘a *Die Alphabetfolge der deutschen und griechischen Buchstabensymbole bezeichnet grundsätzlich die zeitliche Abfolge innerhalb eines Verses, in welcher der Dichter die damit bezeichneten Textteile niedergeschrieben hat. Ist das Symbol nicht eingeklammert, so ist die relative Chronologie durch graphische Indizien gesichert. Ist sie so gesichert und muß das Symbol nicht zitiert werden, so wird es weggelassen. – Ist das Symbol eingeklammert, so ist die Chronologie hier unsicher, d.h. nur aus dem Textzusammenhang erschlossen, oder das Symbol hat gar keine chronologische Bedeutung.*

×, ⁄, ⧵ *vor Symbolen im Fall unsicherer Chronologie: gibt die möglichen Kombinationen der Lesarten vor, hinter und über dieser Weiche an.*

¹b, ²c *b gehört der ersten, c der zweiten Textschicht der Handschrift an; wo ein Index fehlt, ist die Zugehörigkeit unsicher.*

α *die Änderungen umfassen einen Komplex von Versen in der Weise, daß je die α-*
β *und die β-Schichten unter sich zusammenhängen.*

Leseregeln: Die letzte Stufe einer Handschrift ist durch Fettdruck hervorgehoben. Die erste Stufe steht auf einer Zeile auf der Höhe der Versziffer. Wo die Lesarten untereinander stehen, verhindern, ihrer Bedeutung gemäß, die eckigen Tilgungsklammern nicht daran, von links her in sie hinein zu lesen, wohl aber daran, den so eingeklammerten Text auf die nächste Stufe herunterzunehmen; aller nicht eingeklammerte Text gilt dagegen auch noch für die nächste Stufe und muß also beim Lesen heruntergenommen werden.

Richard Wagners „Tod in Venedig"

von

Werner Vordtriede (Madison, Wisconsin)

I

Neunzehnhundertelf muß für alle Wagner-Verehrer ein bedeutungsvolles Jahr gewesen sein: in zwei großen Bänden erschien die erste Ausgabe von Richard Wagners Autobiographie *Mein Leben*, über vierzig Jahre, nachdem er sie Cosima in München in die Feder diktiert hatte. Die frühere *Mitteilung an meine Freunde* war vor allem ein Schaffensbericht gewesen, der mit dem Jahre 1851, dem Entstehungsjahr, abbrach. Erst jetzt hielt man einen fortlaufenden Lebensbericht in Händen, und darin, in Wagners eigner Darstellung, die Beschreibung seiner großen Lebenskrise. Ende Dezember 1857 wohnte Wagner, nach vielen Wanderungen und langem Exil zum erstenmal seßhaft, wie er glaubte, in Zürich. Im Häuschen neben der Villa Wesendonck hatte er sein „Asyl" gefunden. Der erste Akt von *Tristan und Isolde* war bis auf die Instrumentation beendet. Schon wußte Wagner, daß aus der leichtsingbaren Bel Canto-Oper, die ihm vorgeschwebt hatte, ein unaufführbares Werk geworden war, fast so unaufführbar wie der für den *Tristan* unterbrochene *Ring*. *Rheingold*, *Walküre* und der halbfertige *Siegfried* füllten, Zeugnisse einer tollen Vision, die Schubladen. In höchster Anspannung arbeitet er am *Tristan*, dessen philosophische Stimmung ihm durch Schopenhauer und dessen tragische Erotik ihm durch seine zarte Beziehung zu Mathilde Wesendonck zugeströmt war. Seine kranke und enttäuschte Frau versucht, ihn auf die sicheren Wege von *Rienzi* zurückzudrängen. Ihre Eifersucht auf die geistige Anregung, die ihr Mann im Hause Wesendonck findet, und daher auch auf Mathilde als Anregerin, vergiftet die Häuslichkeit. Eine Szene, die sie heraufbeschwört, muß dem Asyl ein Ende machen und bezeichnet auch das eigentliche Ende der Ehe. Mittellos, erfolglos, überarbeitet, in höchster nervöser Aufregung fährt Wagner Ende Dezember 1857 allein nach Paris, *in schwermütiger Seelenstimmung*, nur um dem Druck zu entfliehen, *wobei ich den immer dunkel in mir zu Grunde liegenden Gedanken eines Fortganges auf Nimmerwiederkehr deutlich hervordämmern fühlte*[1]. Bei seiner Rückkehr nach Zürich, zu Beginn des Jahres 1858 ist das „Asyl" voller Gäste, vor denen er noch einen vollen Monat verbergen muß, wie es um ihn steht. Er verbringt diese Zeit mit den Freunden in einem *trostlosen Dahinsiechen*, da er schon genau weiß, daß er alles aufgeben und irgendwohin fliehen wird, um die nötige Kraft zu gewinnen, die unterbrochene Arbeit am *Tristan* weiterzuführen. Besonders betroffen mußte er durch die Bemerkungen seines Freundes, des Architekten Semper werden, der ihm vorwarf, *alles zu ernst zu nehmen; das Wohltätige der künstlerischen Bildung eines*

[1] *Mein Leben*, München 1911, II, S. 659. Im Text zitiert als ML.

solchen Stoffes [wie des *Tristan*] *bestünde eben darin, daß der Ernst desselben gebrochen würde, um selbst an dem Tieferregendsten einen Genuß gewinnen zu lassen.* Darauf konnte Wagner nur erwidern, *daß ich mir es in vielem bequemer machen würde, wenn ich es mit dem Leben ernster, mit der Kunst dagegen etwas leichter nähme* (ML 657). Während so sein Werk den eigentlichen Lebensgenuß verschlingt und alle Sinnlichkeit vom Leben weg in die Kunst lenkt, hält Semper ihn, nicht ohne Neid, bei den Berichten über seinen Pariser Aufenthalt, sogar für einen *unverschämten Sohn des Glücks*, wozu Wagner nur bitter lächeln kann (ML 664).

So verließ Wagner, ganz allein, ohne bestimmtes Ziel, aber ohne Träne, ja ohne auch nur einmal zurückzublicken, die Stätte seines Zusammenbruchs und reist nach Süden, wie in ein zweites Leben. Ein *zunehmendes Wohlgefühl* erfüllte ihn bei dieser *vollständigen Lostrennung* von seinem früheren Leben, von der er für seinen *Lebenstrieb* und seine *Bestimmung eine neue Möglichkeit* erhofft (ML 676).

Am 29. August 1858 bei Sonnenuntergang kommt er in Venedig an. Aber sehr anders als andere Südenfahrer vor ihm, ganz anders als Goethe. *Das Wetter war plötzlich etwas unfreundlich geworden, das Aussehen der Gondel selbst hatte mich aufrichtig erschreckt; denn so viel ich auch von diesen eigentümlichen, schwarz in schwarz gefärbten Fahrzeugen gehört hatte, überraschte mich doch der Anblick eines derselben in Natur sehr unangenehm: als ich unter das mit schwarzem Tuch verhängte Dach einzutreten hatte, fiel mir zunächst nichts andres als der Eindruck einer früher überstandenen Cholera-Furcht ein; ich vermeinte entschieden an einem Leichenkondukte in Pestzeiten Teil nehmen zu müssen.* Und während sein junger Freund und Schüler, Karl Ritter, die Paläste zu beiden Seiten des Canal Grande bewundert, sieht Wagner nur in *banger Stimmung* den dazwischen liegenden Verfall des Schönen (ML 678).

Im Palazzo Giustiniani fand er ein großes Zimmer, das er sich ganz mit einer tief dunkelrot gefärbten Tapete überziehen läßt. Um die stillosen Türen zu verdecken, besorgt er sich dunkelrote Portieren; auf den Arbeitstisch legt er einen großen roten Teppich; alles aus billigstem Material. Hier wollte er den *Tristan* vollenden; aus diesem ganz in Rot leuchtenden Zimmer, aus Venedigs Schönheit und ruinenhaftem Verfall kommt ihm die wiederkehrende *künstlerische Lebenslust*, um *das allergewagteste und fremdartigste, was ich je geschrieben* (ML 696), das Werk von der verheimlichten Liebe, die sich im Tode erfüllt, fertigzumachen. Auf jeden Umgang verzichtet er, geht nur manchmal mit dem russischen Fürsten Dolgoroukow tagsüber spazieren, um beim Einbruch der Nacht den ihm ernst und schweigsam vorkommenden Kanal hinabzufahren. In den sieben einsamen venezianischen Monaten sind ihm die Gondelfahrten nach dem Lido der Hauptgenuß; *vor allem war es dann die Heimfahrt während des Sonnenunterganges*, die ihn überwältigt (ML 682). Von dem *bedrückten und entarteten venezianischen Volksleben* ist er wenig gefesselt, *da ich von der prachtvollen Ruine dieser wunder-*

vollen Stadt, in Bezug auf menschliche Regung, nur den Eindruck eines für Fremde feilgehaltenen Bade-Ortes gewinnen konnte (ML 683).

Eines Nachts aber, gegen drei Uhr, hatte er ein ihn tief beeindruckendes, fast traumartiges Erlebnis, das er eben doch dem venezianischen Volksleben verdankte. Es trieb ihn auf den Balkon des Palastes heraus: *Mich dünkte, ungefähr von dem eine kleine Viertelstunde entfernten Rialto her, den ersten, wie rauhe Klage klingenden Anruf durch die lautlose Nacht zu vernehmen; aus wiederum weiterer Entfernung ward diesem von anderer Richtung her gleichmäßig geantwortet. In oft längeren Pausen wiederholte sich dieser merkwürdig melancholische Dialog, welcher mich zu sehr ergriff, als daß ich seine jedenfalls sehr einfachen musikalischen Bestandteile in meinem Gedächtnis hätte fixieren können. Doch war ich ein anderes Mal durch eine besondere Erfahrung auch darüber belehrt, daß dieser Volksgesang von überwiegend poetischem Interesse sei. Als ich einmal spät des nachts durch den düstren Kanal heimfuhr, trat plötzlich der Mond hervor, und beleuchtete mit den unbeschreiblichen Palästen zugleich den, sein gewaltiges Ruder langsam bewegenden, auf dem hohen Hinterteile meiner Gondel ragenden Schiffer. Plötzlich löste sich aus seiner Brust ein dem Tier-Geheul nicht unähnlicher, von tief her anschwellender Klagelaut, und dieser mündete sich nach einem lang gedehnten „Oh!" in den einfach musikalischen Ausruf „Venezia!"*. Wagner empfand eine *große Erschütterung* bei diesen Lauten und glaubte, daß sie ihm die *lang gedehnte Klageweise des Hirtenhornes im Anfange des dritten Aktes* unmittelbar eingaben (ML 684).

Aber viele körperliche Leiden suchten ihn auch wieder heim. Zuerst war es der *sehr demoralisierende Einfluß der Dysenterie* und später *in Folge der gewaltsamen Veränderung des Klimas und der Luft ein spezifisch venezianisches Leiden*, nämlich *eine bösartige Furunkelbildung am Bein* (ML 685).

So lebt er in völliger Einsamkeit weiter, den Winter hindurch. *Nur des Nachts befand ich mich häufig in größerer Gesellschaft, nämlich in den Träumen, welche damals mit großer Lebhaftigkeit sich bei mir einstellten* (ML 688).

Soweit Wagners Bericht in seiner 1911 erschienenen Autobiographie. Unmittelbare Zeugnisse über die Krise und Flucht waren allerdings schon lange vorher bekanntgemacht worden: In den Tagebuchblättern und Briefen an Mathilde Wesendonck und den großen Briefsammlungen. Hier spiegelt sich das Erlebnis noch schmerzlicher und rauschhafter. Über die letzte Züricher Zeit schrieb er am 6. Juli 1858 an Mathilde: *Alles um mich atmete Todesduft; all mein Vorwärts- und Rückwärtsblicken traf auf Todesvorstellungen . . .*[2] Und Ende August, noch aus Genf: *Kalt, und wie gejagt, verließ ich dies Haus, in welchem ich mit einem Dämon eingeschlossen war, den ich nicht mehr bannen konnte als durch die Flucht. — Wo — wo werde ich nun sterben?* (MW 33). Um dieselbe Zeit schrieb er der Schwester Klara: *An Arbeiten war zuletzt gar nicht mehr zu denken*[3].

[2] *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Tagebuchblätter und Briefe, 1853—1871*, 31. Aufl., Berlin 1908, S. 6. Im Textzitiert als MW.

[3] *Richard Wagners Briefe*, ausgew. u. erläutert v. W. Altmann, Leipzig, o. J., II, S. 12. Im Text zitiert als RWB.

Noch Ende September, als er sich auch dem Vertrauten, Hans von Bülow, offenbarte, war er die Todesvisionen nicht los: *was mich betrifft, so wundere ich mich einzig über die Beständigkeit meiner Haarfarbe: es gab Augenblicke, wo ich glaubte, jetzt müßte ich ein Greis geworden sein!* (RWB 14). Anfang Oktober kommt der ihm unentbehrliche französische Flügel, sein „Erard" an. Das gab ihm den makabren Scherz in einem Brief an Mathilde ein: *Ja, ein Flügel—: wäre es der Flügel des Todesengels!* (MW 61).

Aber die Liebe zu Mathilde Wesendonck, die durch ihre völlige Unerfüllbarkeit ganz zu Schönheit, Kunst und Todesmusik wird, hält ihn aufrecht. Er hat sich ein oft wiederholtes Lieblingswort seines Lebens bewahrt. *Straff! Straff! — es muß sein!* schreibt er an Mathilde (MW 46) und ebenso an Eliza Wille: *Deshalb rufe ich mir immer auch zu: straff! straff! Es muß sein! Es muß gehen — und es wird gehen!* (MW 90).

Noch von andrer Seite kommt ihm die Kraft durchzuhalten. Er liest in Schopenhauers großem Werk wie in einem heiligen Buch, fühlt sich dem Philosophen nah wie ein Freund und interpretiert sich dessen Lehre als eine Forderung zu gänzlicher Entsagung und Verneinung des Lebenstriebs. Diese Gedanken stärken ihn zwar, aber geben ihm auch zum erstenmal in seinem Leben wirkliche Zweifel über den Beruf des Künstlers ein. Die Kunst selbst, seine künstlerische Existenz wird ihm problematisch. So schreibt er am 5. Oktober 1858 an Mathilde: *Mein Kind, wohl hatte der herrliche Buddha recht, als er streng die Kunst ausschloß. Wer fühlt es deutlicher als ich, daß diese unselige Kunst es ist, die mich ewig der Qual des Lebens und allen Widersprüchen des Daseins zurückgibt?* Ohne diese Kunst, die ihn zwar das Leben nicht genießen läßt, ihn aber immer wieder ans Leben, das gestaltet werden will, ausliefert, könnte er ein *Heiliger werden*[4]. *Aber*, so fährt er fort, *so ists nicht. Denn sieh! auch dies, dieses Wissen, diese deutliche Einsicht, — sie macht mich immer nur wieder zum Dichter, zum Künstler.* Die Kunst also, so folgert Wagner aus Schopenhauerischen und Buddhistischen Lehren, ist das schlechthin Unheilige, Ruchlose. Und das Unentrinnbare, Verdammende der Kunst besteht eben darin, daß man durch diese Erkenntnis zum Dichter wird. Damit wird die Kunst das eigentliche Verhängnis. *So muß ich denn*, sagt Wagner in demselben Brief, *mit Selbstvorwurf im Herzen, Mißverständnis — das ich selbst nähre — Kummer, Ärger, Not unablässig zu besiegen trachten — nur um zu sagen, was ich sehe, und nicht sein kann! Um nicht unterzugehen, blicke ich auf Dich* (MW 59). So erkennt er *die Ausübung der Kunst als allerbestimmtesten Abweg vom Heil* (MW 60). Die unentrinnbare und ruchlose Position des Künstlers besteht eben darin, daß er, indem er diese Erkenntnisse gestaltet, so wie Wagner das im *Tristan* tut, nur das Mißverständnis nährt, als drehe sich ihm alles um die Kunst, da er nur das Kunstwerk hat, um sich verständlich zu machen.

[4] Ähnlich an Hans von Bülow aus Venedig, am 27. Sept. 1858: *Wäre ich nicht Künstler, so könnte ich Heiliger werden; diese Erlösung ist mir aber nicht bestimmt.*

Wie kann der Künstler sich hieraus befreien, ohne daran zugrundezugehen? Wagners Antwort ist klar: durch Ironie. Über einen politischen Aufsatz seines Freundes Herwegh schreibt Wagner im Juni des folgenden Jahres: *Das, worum es sich handelt, ist so grauenvoll und trostlos, daß wirklich nur Witz und Ironie den Anblick der Welt erträglich machen kann.* Aber nicht nur der politische Pamphletist, sondern der Künstler selbst kann seine Lebensentsagung, die als Kunstwerk so lebensstrotzend aussieht, nur durch Ironie dartun und sich damit retten. So sagt denn Wagner: *Dieses wunderbare witzige Lächeln am Shakespeare! Diese göttliche Weltverachtung! — Es ist wirklich das Höchste, wozu der Mensch aus dem Elend sich aufschwingen kann: das Genie kann es nicht weiter bringen: — nur der Heilige! Der braucht dann allerdings keinen Witz mehr* (MW 152). Schon acht Jahre früher, in der *Mitteilung an meine Freunde*, hatte Wagner der Ironie den besten Platz eingeräumt. Damals allerdings noch mit einer eher apologetischen Haltung. Er beschreibt da das erste Auftreten der Meistersinger-Heiterkeit in ihm. Sie sei eine Stimmung der Ironie gewesen, und er sagt: *Die einzige, für unsere Öffentlichkeit verständliche und deshalb irgendwie wirksame Form des Heiteren ist, sobald in ihr ein wirklicher Gehalt sich kund geben soll, nur die Ironie*[5].

Das Kunstwerk, das aus diesen Lebensverführungen entstand, war ihm Maja, die Welt des schönen Scheins, die den wissenden Sinn immer wieder einlullt. Als Wagner, noch in der Tristan-Zeit, in Paris die *Tannhäuser*-Aufführung vorbereitete, waren dem aus der venezianischen Einsamkeit Kommenden die Beweise von Anteilnahme an seiner Kunst lindernd und unverhofft. Sie verdrängen auf Augenblicke seinen Lebensekel, und er schreibt an Mathilde am 29. November 1859: *Dann webt sich Majas Schleier wieder dicht* (MW 201). Wie nah ist er noch immer den Entzückungen des Todes! Ende Oktober berichtet er der Freundin über einen plötzlichen Krankheitsanfall. Er war, wie er sagt, *am eigentlichen Mark des körperlichen Zentrums angegriffen. Da ward mir plötzlich himmlisch wohl. Fort war aller Ärger, jeder Kummer, jede Sorge, jedes Wollen und Müssen: vollkommenster Einklang meiner tief innersten Stimmung mit meinem physischen Zustande: Schweigen alles Lebensaffektes: Ruhe, vollständiges Fahrenlassen des krampfhaft gehaltenen Lebenszügels . . . Zwei Stunden genoß ich dieses große Glück* (MW 187). Das ist, stellenweise beinahe in der Sprache der Tristan-Dichtung, die Beschreibung des Sterbens, das eigentliche Gefühl der „großen Szene" des Liebestodes, wie es sich aus dem zweiten in Venedig komponierten *Tristan*-Akt entwickelt. Wagner selber erklärt diese Szene eine Woche später mit folgenden Worten: *Der Anfang dieser Szene bietet das überströmende Leben in seinen allerheftigsten Affekten, — der Schluß das weihevollste, innigste Todesverlangen* in dem berühmten Brief, in dem er seine Kunst als *die Kunst des Überganges* bezeichnet (MW 189).

Hier in Paris gelingt ihm, als Seitenzweig zur *Tristan*-Musik, das für Paris zu schaffende Ballet zum Venusberg. Am 10. April 1860 beschreibt er diese

[5] *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1897, III, S. 287.

dionysische Vision. Tannhäuser träumt in sich immer wilder und erotischer türmenden Bildern eine bacchische Szene. Zuerst sind es nur Nymphen, die von Faunen geneckt werden. Bald aber werden die Faune ungestümer, schließlich frech und ganz unbändig. *Da hört man*, so fährt Wagner in der Beschreibung fort, *aus der Ferne Tumult. Die Faunen, auf Rache bedacht, haben die Bachantinnen herbeigerufen. Brausend kommt die wilde Jagd daher . . . Der jauchzende Zug bringt allerhand tierische Ungetüme mit sich: unter andern suchen sie einen schwarzen Widder aus . . .; unter Jubel wird er nach einem Wasserfall geschleppt; ein Priester stößt ihn nieder und opfert ihn unter grauenvollen Gebärden.* Ein Wassermann erscheint. *Immer mehr mythologisches Gesindel wird herbeigezogen. Alle den Göttern heilige Tiere. Endlich Kentauren, die sich unter den Wütenden herumtummeln.* Bald scheiden sich die Gruppen. *Nun paart sich alles deutlicher; die Verwundeten taumeln sich in die Arme: eine wütende Sehnsucht ergreift alles . . . Faunen und Bachantinnen gepaart stürmen fort: die Grazien werden von den Kentauren auf ihren Rücken entführt; alles taumelt nach dem Hintergrunde zu fort.* Dann beruhigt sich die Szene. Wagner erwägt, ob er den schwarzen Widder nicht durch etwas Rauschhafteres und Grauenvolleres ersetzen könne und denkt an diese Möglichkeit: *Die Mänaden müßten den gemordeten Orpheus jauchzend getragen bringen: sein Haupt würfen sie in den Wasserfall.* Aus diesem Traum müßte Tannhäuser dann verstört auffahren (MW 225).

So vollendet sich Wagners neue am Tristan erlernte Kunst in dionysischem Taumel.

II

Es ist kaum überraschend, zu erfahren, daß im Jahre 1911, also dem Erscheinungsjahre von Wagners Autobiographie, Thomas Mann seinen *Tod in Venedig* schreibt. Der Held der Novelle ist ein Künstler, ein Schriftsteller, Gustav von Aschenbach. Er ist, zu Anfang der Erzählung, an einer drohenden Lebenskrise angelangt. *Überreizt von der schwierigen und gefährlichen, eben jetzt eine höchste Behutsamkeit, Umsicht, Eindringlichkeit und Genauigkeit des Willens erfordernde Arbeit der Vormittagsstunden . . .*[6] ergreift ihn eine merkwürdige Reiselust; eine *Anfechtung*, von der es dann heißt: *Fluchtdrang war sie, daß er es sich eingestand, diese Sehnsucht ins Ferne und Neue, diese Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen* (191). Aschenbach hat über dem Ernstnehmen seiner Kunst das Leben vernachlässigt und in sich unterdrückt. *So, schon als Jüngling von allen Seiten auf die Leistung — und zwar die außerordentliche — verpflichtet, hatte er niemals den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt. Als er um sein fünfunddreißigstes Jahr in Wien erkrankte, äußerte ein feiner Beobachter über ihn in Gesellschaft: Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur so gelebt“ — und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust —; „niemals so“ — und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels*

[6] Thomas Mann, *Meistererzählungen*, Zürich 1945, S. 185. Im Text zitiert als TiV.

hängen (196). Als Semper einen ähnlichen Vorwurf machte, war Wagner allerdings nicht 35, sondern 45. Aschenbach kann diese nervenerregende regelmäßige Produktion immer weiterleisten. Denn *sein Lieblingswort war „Durchhalten"* (196). So wurde er denn *der geduldige Künstler, der in langem Fleiße den figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal im Schatten einer Idee versammelnden Romanteppich, Maja mit Namen, wob.* Was er nun suchte, *war das Fremdartige und Bezuglose, welches jedoch rasch zu erreichen wäre.* Er geht also nach Venedig, flüchtend, mit der Hoffnung auf neue Kraft. Die Stadt zeigt sich ihm bei der Ankunft nicht im besten Licht. *Aber Himmel und Meer blieben trüb und bleiern, zeitweilig ging neblichter Regen nieder* (211).

Beim Anblick der Gondel verdichten sich denn auch die Todesmotive, die leitmotivisch Thomas Manns Werk durchziehen. *Wer hätte nicht,* wird der Leser direkt gefragt, *einen flüchtigen Schauder, eine geheime Scheu und Beklommenheit zu bekämpfen gehabt, wenn es zum ersten Male oder nach langer Entwöhnung galt, eine venezianische Gondel zu besteigen? Das seltsame Fahrzeug, aus balladesken Zeiten ganz unverändert überkommen und so eigentümlich schwarz, wie sonst unter allen Dingen nur Särge es sind — es erinnert an lautlose und verbrecherische Abenteuer in plätschernder Nacht, es erinnert noch mehr an den Tod selbst, an Bahre und düstere Begängnis und letzte, schweigsame Fahrt* (215). Niemand also, sagt Thomas Mann, kann einer venezianischen Gondel ansichtig werden, ohne an Tod zu denken und sich an Verbrechen zu erinnern. Goethe ist dieser Niemand. In der *Italienischen Reise* beschreibt auch er seine Ankunft in Venedig. *Als die erste Gondel an das Schiff anfuhr . . . erinnerte ich mich eines frühen Kinderspielzeuges, an das ich vielleicht seit zwanzig Jahren nicht mehr gedacht hatte. Mein Vater besaß ein schönes mitgebrachtes Gondelmodell; . . . Die ersten Schnäbel von blankem Eisenblech, die schwarzen Gondelkäfige, alles grüßte mich wie eine alte Bekanntschaft, ich genoß einen langentbehrten freundlichen Jugendeindruck*[7]. Hier sieht ein sich schon nach dem Klassischen vortastendes Auge. Die Todesvision ist erst ein romantisches Erbe[8]. Aschenbach, der dieses Erbe gern verleugnen möchte, liefert sich eben dadurch daran aus und geht an ihm zugrunde. Aber noch liegt die Stadt der Kunst, der Schönheit und des Todes und die Stadt Wagners vor ihm: *Das war Venedig, die schmeichlerische und verdächtige Schöne — diese Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle, in deren fauliger Luft die Kunst*

[7] *Italienische Reise*, hrsg. v. A. Kuhn, München, Bruckmann, 1925, S. 67.

[8] Vgl. etwa Lord Byrons *Beppo*, Strophe XIX:

Didst ever see a Gondola? For fear
You should not, I'll describe it you exactly:
'Tis a long cover'd boat that's common here,
Carved at the prow, built lightly, but compactly,
Row'd by two rowers, each call'd „Gondolier";
It glides along the water looking blackly,
Just like a coffin clapt in a canoe,
Where none can make out what you say or do.

einst schwelgerisch aufwucherte und welche den Musikern Klänge eingab, die wiegen und buhlerisch einlullen (274).

Als roter Faden, im eigentlichsten Wortverstand, durchzieht eine schicksalhafte Farbe diese Stätte des verdächtigen Künstleruntergangs: die Farbe Rot. Die Beschreibung eines Sonnenaufgangs wird zu einer thematisch geladenen Vorschau des Handlungsverlaufs. Das *süße Erröten* der *Jünglingsentführerin Eos* wird *ein Rosenstreuen*, bis die Sonne erscheint: *mit Übergewalt wälzten sich Glut und Brunst und lodernde Flammen herauf* (263). Dann, während unter seinem Balkon die Musikanten wie im Hohn auf ihn spielen, sitzt Aschenbach vor einem Glas mit tiefrotem Granatapfelsaft und denkt an den roten Sand in der heimatlichen Sanduhr (280). Woran er Tadzio immer gleich herauserkennen kann, ist dessen rote Schleife, die er zu einem gestreiften Leinenanzug trägt (307). Schließlich sehen wir Aschenbach selbst, *seine schlaffen Lippen, kosmetisch aufgehöht* (303) mit einer jugendlich-roten Krawatte (300). Die todbringende Krankheit erreicht ihn, als er die roten Erdbeeren ißt, *überreife und weiche Ware*, die er sich von dem kleinen Gemüsestand kauft (302).

Ganz ohne Umgang lebt Aschenbach auf dem Lido, nur in der Nacht ist er von Traumbildern umgeben, die sich schließlich zu dem dionysisch-unzüchtigen Traum steigern, in dem sich dem Träumer zum erstenmal die Verkettung von Kunst und Schönheit mit Gefahr und Krankheit, mit Trieb und Untergang darstellen. Der *dem Tiergeheul nicht unähnliche* langgezogene Vokal aus Wagners nächtlichem Erlebnis und Tannhäusers bacchantische Vision scheinen hier vereinigt: *Von weither näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut — alles durchsetzt und grauenhaft süß übertönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte. Aber er wußte ein Wort, dunkel, doch benennend, was kam: „Der fremde Gott“ ... Zwischen Stämmen und moosigen Felstrümmern wälzte es sich und stürzte wirbelnd herab: Menschen, Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rotte ... Und die Begeisterten heulten den Ruf aus weichen Mitlauten und gezogenem u-Ruf am Ende, süß und wild zugleich, wie kein jemals erhörter: — hier klang er auf, in die Lüfte geröhrt wie von Hirschen, und dort gab man ihn wieder, vielstimmig, in wüstem Triumph, hetzte einander damit zum Tanz und Schleudern der Glieder. ... Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges. ... Aus diesem Traum erwachte der Heimgesuchte entnervt ...* (294).

Es ist kein Zweifel: hätte Aschenbach den *Tod in Venedig* geschrieben, so wäre er ihn nicht gestorben. Denn er geht ja nicht an irgendeinem bürgerlichen Laster zugrunde, sondern an der jedem Künstlertum innewohnenden Gefahr: das ungelebte Leben kleidet sich in die Gestalt einer verrucht werdenden Schönheit, der der Künstler als Schönheitssucher nachstellen muß bis zum eigenen Untergang. Und dennoch sind weder Wagner, noch Thomas Mann an ihrer Kunst zugrunde gegangen. Wie konnte das geschehen? Eben dadurch, daß sie

den *Tod in Venedig* schrieben und dadurch nicht zu erleiden hatten. Aschenbach aber fehlte es an zwei Voraussetzungen, um jemals solch ein Werk zu schreiben. Es fehlte ihm die *Ironie* und die notwendige *Sympathie mit dem Abgrund*, wie Thomas Mann mit Nietzscheschem Anklang es nennt. Das ganze Mannsche Werk ist in verschiedenen Dosierungen von dieser Ironie und dieser Sympathie durchsetzt und durch sie möglich geworden. Bei Wagner ist es nicht anders. Sonst hätte er ja Venedig nicht lebend verlassen können. Von seiner Ironie wurde schon gesprochen. Die Liebe von Tristan und Isolde, Siegmund und Sieglinde und Amfortas' Qualen hätten ohne die Sympathie mit dem Abgrund, im Mannschen Sinne, nicht gestaltet werden können. Zudem finden sich die Elemente dieser so echt Thomas Mannschen Formel, an der man so deutlich seine Handschrift zu erkennen glaubt, in einer Briefstelle Wagners an Mathilde aus der Tristan-Zeit. Der unermüdliche und waghalsige Bergkletterer hatte wieder einmal einen Freund zu einer Höhenwanderung verlockt und schreibt am 24. August 1859 darüber, wie den Gefährten ein gefährliches Schwindelgefühl ergriff und kommentiert dazu: *Des weiteren bleibt es dabei, daß ich keinen eigenen Schwindel sondern nur sympathetischen habe. Das sah ich wieder auf dem Pilatus, wo ich ruhig in den tiefsten Abgrund zu meinen Füßen hinabblickte* . . . (MW 172).

III

Aschenbach als Künstler, als der am Abgrund hingehende Schönheitssucher, als der aus einer Lebenskrise nach Venedig Fliehende, der mit Todesvisionen die verräterische Stadt betritt, ist in allen Einzelheiten eine teilweise biographisch nachzeichnende, teils künstlerisch interpretierende Darstellung Richard Wagners. Man muß in Thomas Manns Novelle die erste seiner verschiedenen kritischen Wagner-Deutungen erblicken. Es ist seine Auseinandersetzung mit Wagner im Lichte der Nietzscheschen Kritik an Wagner als einem Décadent. Diese Kritik hat ihm Wagner nicht etwa zerstört, sondern ihn ihm näher gebracht. Wie sehr ihm beide Gestalten, Aschenbach und Wagner identisch waren, läßt sich auch aus Manns erstem großen Wagner-Essay, *Leiden und Größe Richard Wagners*, aus dem Jahre 1933 ablesen. In dieser meisterhaften Gesamtdeutung eines Künstlers über einen andern, beinahe einzigartig in der deutschen Literatur als Beispiel einfühlender Erkenntnis, erlangte Mann den Gipfel seiner beschreibenden Prosa. Von Wagners Aufsätzen und Büchern heißt es da, es seien *Künstlerschriften von erstaunlicher Gescheitheit und denkerischer Willenskraft, die man freilich . . . nicht mit den kunstphilosophischen Arbeiten Schillers, etwa mit dem unsterblichen Versuch „Über naive und sentimentalische Dichtung" vergleichen darf*[9]. Von Aschenbach erfuhr man, er sei der Verfasser *der leidenschaftlichen Abhandlung über Geist und Kunst, deren ordnende Kraft und antithetische Beredsamkeit ernste Be-*

[9] *Adel des Geistes*, Stockholm 1945, S. 415. Der Essay im Text zitiert als LG.

urteiler vermochte, sie unmittelbar neben Schillers Raisonnement über naive und sentimentale Dichtung zu stellen (TiV 194). Obwohl hier Wagner genommen wird, was Aschenbach gegeben wird, ist es beide Male ein direkter Vergleich. Wagners Schaffensenergie wird im Essay beschrieben: *Diese Schöpfungslast nun liegt auf Schultern, die keineswegs die eines Christophorus sind, einer Konstitution, so hinfällig dem Anschein und dem subjektiven Befinden nach, daß niemand es gewagt hätte, ihr zuzutrauen, sie werde lange aushalten. . . . Es ist eine Natur, die sich jeden Augenblick am Rande der Erschöpfung fühlt . . .* (LG 426). Von Aschenbachs Lebensart war zu lesen: *. . . das Tapfer-Sittliche daran war, daß seine Natur von nichts weniger als robuster Verfassung und zur ständigen Anspannung nur berufen nicht eigentlich geboren war* (TiV 196). Mann zitiert Wagners Brief an seine Schwester vom 30. Dezember 1852: *Meine Arbeit ist alles, was mich aufrechterhält: schon sind meine Gehirnnerven so ruiniert, daß ich nie über zwei Stunden täglich zur Arbeit verwenden kann, und auch diese gewinne ich nur dann, wenn ich nach der Arbeit mich zwei neue ausstrecken kann und endlich ein wenig schlafen kann* (LG 427). Von Aschenbach erfahren wir, daß er an einem Tag vor seiner Flucht *den entlastenden Schlummer nicht gefunden, der ihm, bei zunehmender Abnutzbarkeit seiner Kräfte, einmal untertags so nötig war* (TiV 185). Bei Wagner kommentiert Mann diese Stelle dann mit Worten, die fast wortwörtlich auf Aschenbach angewendet werden: *Zwei Stunden täglich. In so kleinen Tagwerken ist also, zuzeiten wenigstens, dies gigantische Lebenswerk aufgeschichtet . . .* (LG 427). Und von Aschenbach: *Es war verzeihlich, ja, es bedeutete recht eigentlich den Sieg seiner Moralität, wenn Unkundige die Maja-Welt . . . für das Erzeugnis gedrungener Kraft und eines langen Atems hielten, während sie vielmehr in kleinen Tagewerken aus aberhundert Einzelinspirationen zur Größe emporgeschichtet . . . waren* (TiV 197). An Wagner wird gerühmt *. . . diese Mischung des Trotzdem und der Selbstüberraschung, aus der die großen Werke kommen . . .* (LG 428). Ähnliche Worte wurden Aschenbach zugeschrieben: *Aschenbach hatte es einmal an wenig sichtbarer Stelle unmittelbar ausgesprochen, daß beinahe alles Große, was dastehe, als ein Trotzdem dastehe* (TiV 198). Aus Wagners Autobiographie erfährt man seine langjährigen Versuche mit einer Schweizer Kaltwasserheilanstalt und seiner späteren Selbstbehandlung. Mann spricht davon in seinem Wagner-Essay; Aschenbach hatte dieselbe Gewohnheit: *Mit vierzig, mit fünfzig Jahren wie schon in einem Alter, wo andere verschwenden, schwärmen, begann er seinen Tag mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken . . .* (TiV 197). Wenn aber Thomas Mann recht ironisch und mit etwas allzu abgründiger Sympathie Wagners Amfortas als *einen liebessiechen Oberpriester, der auf die Erlösung durch einen keuschen Knaben harrt* (LG 446), beschreibt, so haben wir wieder Aschenbach vor uns, der zugleich Wagner und dessen Steigerung, Tristan, und dessen Steigerung, Amfortas ist. Schon während der Arbeit am Tristan steigt Wagner die Amfortas-Gestalt auf. Er schreibt über den geplanten *Parsifal* am 30. Mai 1859 an Mathilde: *Genau betrachtet ist Amfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenstand . . . Denken Sie um*

des Himmels willen, was da los ist! Mir wurde das plötzlich schrecklich klar: es ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung (MW 144).

Thomas Manns Wagner-Essay ist, wenn man ihn recht liest, ein genauer Kommentar zu seiner Novelle. Er zitiert Wagners Brief über seine Versuche mit der Wasserheilanstalt, worin sich folgende Sätze befinden: *Meinem Wunsch lag im geheimen die Gesundheit vor, die es mir möglich machen sollte, der Marter meines Lebens, der Kunst, gänzlich ledig zu werden; es war ein letztes verzweifeltes Ringen nach Glück, nach wirklicher, edler Lebensfreude, wie sie nur dem bewußten Gesunden beschieden sein kann.* Mann kommentiert dazu: *Und er verfehlt nicht, einen Kausalnexus zwischen seinem Leiden und seinem Künstlertum herzustellen, Kunst und Krankheit als ein und dieselbe Heimsuchung zu begreifen* (LG 428). Damit spricht Thomas Mann die Grundthese aller jener Werke aus, in denen er sich mit dem Künstlerproblem auseinandersetzte. Noch deutlicher wird das Thema des *Todes in Venedig* in einer anderen Briefstelle, diesmal an Liszt aus dem Jahre 1852, ausgedrückt, die Mann auch zitiert: *Mit mir geht es von Tag zu Tag einem sicheren Verfalle zu: ich lebe ein unbeschreiblich nichtswürdiges Leben! Vom wirklichen Genusse des Lebens kenne ich gar nichts: für mich ist Genuß des Lebens, ist die Liebe nur ein Gegenstand der Einbildungskraft, nicht der Erfahrung. . . . Nur noch als „Künstler" kann ich leben, in ihm ist mein ganzer „Mensch" aufgegangen.* Über diese Stelle nun sagt Mann: *Man muß gestehen, daß die Kunst nie mit krasseren Worten und mit verzweifelterer Offenheit als Rauschmittel, Haschisch, Paradis artificiel gekennzeichnet worden ist* (LG 429). Und klingt es nicht, als spräche er über sich selbst, wenn er den großen buddhistischen Brief Wagners, in dem die Antinomie von Kunst und Leben, Maja und Heiligen-Existenz beschrieben wird, dahin kommentiert, daß diese Antinomie zwar *abscheulich* sei, aber eben für Wagner doch auch *bezaubernd interessant* (LG 432)? Ja, klingt nicht der ganze letzte Teil dieses erstaunlichen Essays wie ein einziger Selbstkommentar? *Daß der andere lebt,* sagt Thomas Mann, *ist Hilfe in der Not, seligunverhoffte Bekräftigung und Erläuterung des eigenen Seins* (LG 437). Zwar beziehen sich die Worte auf Wagners Verhältnis zu Schopenhauer, treffen aber auch Manns Nachfolge Wagners. Er spricht von der *unauflöslichen Mischung von Dämonie und Bürgerlichkeit, die sein* [d.i. Wagners] *Wesen* ausmache (LG 451), wobei aber diese Bürgerlichkeit bald wieder halb zurückgenommen wird, wenn es heißt: *Aber wir nähern uns hier dem Punkt* [d.i. Wagners Liebe zum Luxus als Inspirationsmittel], *wo das Bourgeoise ins unheimlich Künstlerische, Tolle und Anrüchige zurückschlägt, ein Gepräge rührender und ehrwürdig interessanter Krankhaftigkeit annimmt, worauf das Wort „bürgerlich" schon wieder durchaus nicht passen will* (LG 455). Die deutsch-bürgerlichen Romane Thomas Manns könnten in ihrem bürgerlichen Element nicht besser gekennzeichnet werden. Wagner als Repräsentant des Deutschen, als der er namentlich vom Ausländer immer empfunden werde, habe doch auch zugleich *ein unverkennbar kosmopolitisches Cachet.* Mann faßt das Deutschtum Wagners dann so zusammen: *Ja, Wagner ist deutsch, ist*

national, auf beispielhafte — vielleicht allzu beispielhafte Weise. Denn außerdem daß dieses Werk eine eruptive Offenbarung deutschen Wesens ist, ist es auch eine schauspielerische Darstellung davon, und zwar eine Darstellung, deren Intellektualismus und plakathafte Wirksamkeit bis zum Grotesken, bis zum Parodischen geht. . . . Dieses Deutschtum also, so wahr und mächtig es sei, ist modern gebrochen und zersetzt, dekorativ, analytisch, intellektuell. . . . Wagners Kunst ist die sensationellste Selbstdarstellung und Selbstkritik deutschen Wesens, die sich erdenken läßt (LG 466). Thomas Mann findet in Wagners Kunst neben der echten großen Inspiration auch *so viel sinnig und witzig Gedachtes, Anspielungsvolles, verständig Gewobenes, so viel kluge Zwergenarbeit neben dem Riesen- und Götterwerk* (LG 450). Wenn er Wagners Wort zitiert: *Wer sich unter der Politik hinwegstiehlt, belügt sich selber!*, fügt er hinzu: *Ein so lebendiger und radikaler Geist war sich selbstverständlich der Einheit des humanen Problems, der Untrennbarkeit von Geist und Politik bewußt* (LG 463). Man kann nicht mehr zweifeln: Mann spricht in eigener Sache.

Aber noch andere Dinge haben die beiden gemeinsam: die peinlich sauber hergestellten Manuskripte, die große Liebe zu Hunden und schließlich auch die unkontrollierbare Arbeitsweise, bei der ursprünglich als kleine Nebenleistungen angelegte Werke große und übergroße Proportionen annehmen. Die *Meistersinger* sollten, in Thomas Manns Worten, *ein komisches Öperchen, ein Satyrspiel zum Tannhäuser, zur Erholung für ihn und die Leute* werden. Der *Tristan*, den Wagner ja als Bel Canto-Oper für Brasilien angelegt hatte, sollte etwas *Melodiöses und lyrisch Sangbares* werden. Ganz so ging es Thomas Mann mit dem *Zauberberg* und mit dem *Tod in Venedig*. Hierüber berichtet er selbst: *Die Novelle war so anspruchslos beabsichtigt wie nur irgendeine meiner Unternehmungen; sie war als rasch zu erledigende Improvisation und Einschaltung in die Arbeit an dem Betrügerroman gedacht, als eine Geschichte, die sich nach Stoff und Umfang ungefähr für den Simplicissimus eignen würde*[10].

So wie der *Tod in Venedig* eine verhüllte und nie eingestandene Auseinandersetzung mit Richard Wagner war, so sind die Wagner-Aufsätze verhüllte autobiographische Kunstbekenntnisse.

IV

Von jeher hat Aschenbach als eine ironische und tragisch überhöhte Selbstdarstellung Thomas Manns gegolten. Mann selbst hat diese Auffassung nahegelegt und genährt. Zwar hat er verraten, daß Aschenbach seinen Vornamen und „die Maske“ von Gustav Mahler hat[11]; Platens Verhängnis mag Züge geliehen haben[12], ebenso wie Nietzsches dionysische Umschreibungen Venedigs als Musik,

[10] *Lebensabriß*, Neue Rundschau, Juni 1930, S. 752.

[11] *Vorwort zu einer Bildermappe*, *Rede und Antwort*, Berlin 1922, S. 355.

[12] In einem späteren Essay *August von Platen* (1930, im Sammelband *Adel des Geistes*) weist Thomas Mann auf den seltsam prophetischen Titel *Tristan* hin, den Platen dem Gedicht gegeben hat, in dem *Tod, Schönheit, Liebe, Ewigkeit . . . die Sprachsymbole dieses zugleich platonischen und rauschvoll musikalischen Seelenwunders* sind und auf die damit verbundenen *venezianischen Verwandtschaften* (S. 506/07).

aber dieser preußisch-meisterliche Schriftsteller, der die Künstlermoral nur in der Selbstzucht erblickt und das Chaos verneint, ist zu deutlich eine erschreckte Abwehrgebärde gegen eine eigene, Mann bedrohende Möglichkeit.

Unter den vier Werken *seiner Reifezeit* wird eines, der figurenreiche Romanteppich *Maja*, genannt, das man, da es den *Zauberberg* zu dieser Zeit noch nicht gibt, als die *Buddenbrooks* erkennen kann, in dem, nach Manns eigenem Wort, *ein Hauch vom Geiste des „Nibelungenringes"* zu verspüren sei[13]. Seit 1949 wissen wir allerdings, daß der junge Thomas Mann tatsächlich einen Roman mit dem Titel *Maja* plante[14]. Ein zweites Werk, die *klare und mächtige Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen* konnte man einige Jahre später, mit dem 1914 erschienenen Essay *Friedrich und die große Koalition* identifizieren; oder jedenfalls als die Vorstufe eines größeren Werkes über Friedrich. Aschenbachs Erzählung *Ein Elender* bezeugt in seinem ironischen Titel doch wohl nur Aschenbachs fehlende Sympathie mit dem Abgrund und darf kaum als autobiographische Andeutung gelten. Wohl aber die *leidenschaftliche Abhandlung „Geist und Kunst"*, die allerdings auch den Gedanken an Wagners leidenschaftliche Kunstschriften, wie etwa *Die Kunst und die Revolution* wachruft.

Deutlicher Hinweis allerdings ist Aschenbachs Lieblingswort *Durchhalten!* Das ist ein direktes Selbstzitat. In einer frühen Mitteilung über seine Schaffensweise beschreibt Mann die Mühen, die es ihn kostet, neben seinem eigentlichen dichterischen Werk auch noch die polemische und analytische Schriftstellerei zu bewältigen: *Aber ich hatte mich engagiert und gehorchte meinem kategorischen Imperativ „durchhalten!"*[15] Wie hätte auch Thomas Mann seine vielfältig verwobenen Prosadichtungen und das große essayistische Werk vollbringen können, ohne diese bürgerlich-preußische Selbstmahnung zu befolgen? *Jeden Vormittag ein Schritt, jeden Vormittag eine „Stelle", — das ist einmal meine Art* heißt es in diesem Schaffensbericht, dem wir auch entnehmen, daß er nach zwei Stunden täglicher Arbeit nichts Wichtiges mehr zu Papier bringt. Wagner, Aschenbach und Thomas Mann haben diese Arbeitsweise und das Lieblingswort gemeinsam. So ist denn wirklich eine Identifizierung Thomas Manns mit Aschenbach möglich, so wie man Aschenbach mit Wagner identifizieren muß. Beidemale sind es nicht photographische Wirklichkeitsnachbildungen, sondern im Wesen begründete Möglichkeiten. Alle drei sind dieselbe Gestalt, wobei Aschenbach und Thomas Mann die musikalischen Variationen zum Grundthema Wagner sind. Ebenso, wie Wagner zugleich Tristan und Amfortas ist, so ist Aschenbach diese beiden, und Tadzio ist sowohl Isolde und Parsival.

Außer diesen Andeutungen und Selbstzitaten aber haben wir noch Thomas Manns eigenes Zeugnis über die völlig autobiographische Grundlage seiner Novelle. Im 1930 erschienenen *Lebensabriß*, einem Werkbericht, wie sie Wagner

[13] *Über die Kunst Richard Wagners, Rede und Antwort*, S. 361.

[14] *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Amsterdam 1949, S. 21.

[15] *Mitteilungen an die Literaturhistorische Gesellschaft in Bonn, Rede und Antwort*, S. 337.

auch so gern von Zeit zu Zeit veröffentlichte, beteuert Mann, im *Tod in Venedig* nichts erfunden zu haben. Alle Einzelelemente des Werkes habe er durch eigenes Erlebnis schon vorgefunden. Doch mag ein geheimer Hinweis auf Wagners Autobiographie gegeben sein, wenn er bekennt, daß in seiner Novelle sich vieles kristallisiert habe, was *im Lichte mancher Facette spielend, in vielfachen Beziehungen schwebend* Form angenommen habe[16].

So konnte denn auch Hermann Weigand von der „far-reaching identification of Thomas Mann with Aschenbach"[17] sprechen. Und gewiß nicht zu Unrecht. Nur geht die viel weiter reichende Selbstidentifizierung Thomas Manns mit Wagner als bestimmendes Grunderlebnis voraus.

Thomas Mann hat mit bewundernden Worten über Wagners Kunst nicht gekargt. Fünfzig Jahre lang hat er immer wieder in anderem Zusammenhang und mit wechselnder Ergriffenheit von diesem Erlebnis Zeugnis abgelegt. Der ganz wagnerisierende Aufsatz *Süßer Schlaf* (1909) enthält einen Hymnus auf Schlaf, Aufhören, Vergessen, der sich, fast wie ein Gedicht in Prosa des sonst so wenig lyrisch Gestimmten, stellenweise als Begleittext zum *Tristan* lesen ließe, als Echo auf jenen Brief Wagners aus Paris, in dem er sein Hinübergleiten ins Nichtmehrsein schildert. Dieses romantisch empfundene Stück endet denn auch mit dem, der es ihm eingegeben hat: *Der ist gewiß der Größte, welcher der Nacht die Treue und Sehnsucht wahrt und dennoch die gewaltigsten Werke des Tages tut. Darum liebe ich das Werk am meisten, das aus der „Sehnsucht hin zur heiligen Nacht" geboren wurde und gleichsam trotz seiner selbst dasteht in seiner Willens- und Schlummerherrlichkeit, — ich meine den „Tristan" von Richard Wagner*[18]. Also nicht der Schlaf, das Unbewußte, Hinsinkende, das Aufhören des Lebenswillens allein, nicht also Novalis, ist Thomas Mann das Vorbildliche, sondern das in Wagner sichtbar gewordene künstlerische Paradox des überwachen Künstlerwillens, der das Reich der Nacht in große Formen zwingt. In demselben Aufsatz spricht er von dem moralischen Problem, das solch ein Werk stellt, und das künftige Thema des *Todes in Venedig* scheint schon vordeutend ausgesprochen zu sein: *Nur der Spießbürger*, sagt er, *glaubt, daß Sünde und Moralität entgegengesetzte Begriffe seien: sie sind eins; ohne Erkenntnis der Sünde, ohne Hingabe an das Schädliche und Verzehrende ist alle Moralität nur läppische Tugendhaftigkeit.* Und weiter unten: *Die Moral des Künstlers ist Hingebung, Irrtum und Selbstverlust, sie ist Kampf und Not, Erlebnis, Erkenntnis und Leidenschaft.*

In seiner großen Polemik gegen das Theater, aus dem folgenden Jahre 1910, ist die einzige Anerkennung des Theaters zugleich ein Hieb dagegen: *Was verdanke ich dem Theater? Das Erlebnis der Kunst Richard Wagners*[19]. Aber in Wagner sieht er, wie er ein Jahr später noch deutlicher gesteht, *dem Theater zum*

[16] *Lebensabriß*, S. 752.
[17] *Thomas Mann's Novel Der Zauberberg*, New York 1933, S. 167.
[18] *Rede und Antwort*, S. 399.
[19] *Versuch über das Theater, Rede und Antwort*, S. 39.

Trotz, heimlich immer nur den großen Epiker[20]. In dem Aufsatz dieses Jahres, 1911, desselben, in dem er *Tod in Venedig* schreibt, *Über die Kunst Richard Wagners*, stehen die bekenntnisreichsten Sätze Manns über den Meister. *Wie sonst nichts auf der Welt* hätten Wagners Werke auf seinen jugendlichen Kunsttrieb gewirkt, und seien ihm höchstes Vorbild für eigene Arbeiten gewesen; ja, lange Zeit habe es ihm geschienen, *daß alles künstlerische Sehnen und Wollen in diesen gewaltigen Namen münde*. Aber nur der Künstler Wagner schien ihm so unwiderstehlich, als Geist und Charakter sei er ihm immer suspekt gewesen, so daß seine Bekenntnisse über Wagner nie ein Bekenntnis zu Wagner gewesen seien[21].

Das ist eine etwas sonderbare und nicht gleich durchschaubare sprachliche Nuancierung, bei der die fast ungeschickte erste Präposition des sonst so Stilsicheren, *über*, vielleicht etwas von dem Unbehagen verrät, das ihm die Sache und die Aussage darüber bereitet. Ist nicht die geistig erzwungene eiserne Schaffensdisziplin, dieses körperliche Unberauschtsein beim künstlerischen Formen des Rausches, welches Mann schon so früh an Wagner pries, eine Sache des Charakters? Und vollends die eigentliche Künstlermoral des Sich-Hingebens an das Gefährliche, wofür Mann, auf Wagners Spuren, eintritt, müßte auf der Seite des Charakters zu buchen sein. Nie ist ihm das bei Wagner suspekt gewesen, sondern immer vorbildlich.

Und doch enthält das erste deutliche Bekenntnis zu Wagners Künstlertum, eben der Aufsatz aus dem Jahre 1911, dem Entstehungsjahr des *Todes in Venedig*, jene wichtigen Sätze, in denen Thomas Mann von einer neuen Art von Meisterwerk träumt, das nicht die Monumentalität braucht, in der das 19. Jahrhundert die Größe erblickte. Wohl deshalb las er, während er den *Tod in Venedig* schrieb, jeden Tag in den *Wahlverwandtschaften*, wie er selber in einem späteren Interview sagte[22]. So früh also fing schon die Goethesche Stilisierung an. Aber im *Tod in Venedig* eine direkte Nachahmung der *Wahlverwandtschaften* zu erblicken, wie es R. Hinton Thomas in seiner scharfsinnigen Stilanalyse tut[23], heißt doch wohl, das Gewand mit dem Körper verwechseln, das Grunderlebnis mit der Stilisierung, Wagner mit Goethe in ihrer Wirkung auf Thomas Mann.

In seinem zweiten großen Wagner-Essay, *Richard Wagner und der Ring des Nibelungen* aus dem Jahre 1937, spricht Mann über Wagners Verhältnis zu Schopenhauer in Worten, die, von jeder Ironie entblößt, eine mit seltener Wärme ausgesprochene große Doppelhuldigung enthalten: *Es ist*, so sagt er dort, *eine ebenso hochherzigschöne wie zutreffende Feststellung, daß die Gabe der Bewunderung, die Fähigkeit zu lieben und zu lernen, die Kraft der Aneignung, Assimilation, Verwand-*

[20] *Über die Kunst Richard Wagners, Rede und Antwort*, S. 360.
[21] Ebda., S. 361.
[22] Zitiert bei R. H. Thomas, *Thomas Mann*, S. 62.
[23] *Thomas Mann, the Mediation of Art*, Oxford 1956, S. 59—84.

lung, persönlichen Fortbildung jeder großen Begabung zum Grunde liegt[24]. Eine wunderbare Einsicht in das Wesen menschlicher und künstlerischer Entfaltung und schöpferischer Tat. Das Sonderbare an diesen Worten ist nur, daß sie auf Wagner kaum anzuwenden sind. Wagner war 41 Jahre alt, als er im Herbst 1854 zum erstenmal Schopenhauer las. Alle Opern vor dem Ring sind vor diesem Erlebnis entstanden. Die ganze Ringdichtung also, auch der wie von Schopenhauer gelenkt erscheinende Wotan, war zwei Jahre vorher vollendet worden, Plan und Libretto zu den *Meistersingern* schon vor vielen Jahren bis in Einzelheiten festgelegt. Das ganze *Rheingold* war schon komponiert und die *Walküre* begonnen. Aus dem ganzen riesigen Werk Wagners ist demnach direkt nur der *Tristan* und als letzter Abglanz der *Parsifal* aus dem Schopenhauer-Erlebnis entstanden. Was Thomas Mann aber beschreibt, ist ein tiefgreifendes Jugenderlebnis, das der großen Begabung *zum Grunde liegt*; sein eigenes Wagner-Erlebnis. Von den *Buddenbrooks* an, die ja, nach eigenem Zeugnis, mit Wagnerscher Leitmotivik durchsetzt sind und *einen Hauch vom Geiste des Nibelungenringes* erfahren haben, über den *Zauberberg*, dessen Handlung statisch ist und dessen eigentliche Ereignisse, wie bei Wagner, in der reichen Instrumentierung und den thematischen Variationen zu finden sind, bis zu den Josefsromanen hat sich die künstlerische Erweckung durch Wagner gespiegelt.

Friedrich Gundolfs berühmte Unterscheidung zwischen Urerlebnis und Bildungserlebnis ist hier kaum noch anwendbar. Diese wie ein Bildungserlebnis auftretende Entzündung am Werke eines andern (die natürlich mit solchen Plumpheiten wie Plagiat nicht das Geringste zu tun hat) hat sich in eine Lebenshaltung umgesetzt. Zwischen Ironie und der Sympathie mit dem Abgrund kann sich diese Haltung der Zeit und der Kunst gegenüber ihr Gleichgewicht bewahren. Das Erlebnis hat zunächst die technischen Hilfsgriffe vermittelt. Nicht nur das von Thomas Mann immer weiter verfeinerte Leitmotiv, sondern auch die damit zusammenhängende chromatische Konzeption, in der das charakterisierende Motiv in dauernden Abwandlungen und immer neuen Verbindungen erscheint: so sind der Wanderer, der verdächtige Gondolier, der jugendliche Alte, die Morgenröte, ja, die Stadt Venedig selbst lauter Aschenbach-Motive. Aber auch die Romanformen als Ganzes, diese als mythologische Vorgänge erfaßten Maja-Teppiche, sind wagnerisch und dem Anreger in vielen Einzelheiten des Inhalts und direkten Anspielungen verpflichtet. Die deutsch-traditionelle Note, das ins Dämonische umschlagende Bürgertum, die Kunst als Verführung (im *Doktor Faustus*), die Schlaf- und Todessehnsucht steigen, parodistisch umspielt und mit Freuds Erkenntnissen bereichert, aus Wagners Musik auf. Schon beim ersten Auftauchen des Plans zum *Doktor Faustus* nennt Thomas Mann *im stillen* das Werk seinen *Parsifal*, wie er in der *Entstehung des Doktor Faustus* berichtet (EDF 23). *Ideen über Tod und Form, das Ich und das Objektive*, wie er sie in seiner venezianischen Novelle vorgebildet habe, würden hier, so heißt es in demselben

[24] *Adel des Geistes*, S. 474.

autobiographischen Werk, weitergeführt (EDF 45). Der *Tod in Venedig* und *Doktor Faustus* verhalten sich also im Lebenswerk Thomas Manns zueinander wie *Tristan und Isolde* und *Parsifal*, eine Erkenntnis, der der Autor sich immer weniger entziehen kann: *Der Vergleich mit „Parsifal", in seinem Verhältnis zu allem Vorhergehenden, drängt sich mir immer wieder auf* (EDF 193). Übrigens verrät uns der aufschlußreiche Schaffensbericht auch, daß im XIV. Kapitel, dem Briefwechsel zwischen Adrian und Kretschmar, *in Adrians Schreiben die undeklarierte Nachbildung des dritten „Meistersinger"-Vorspiels* vollzogen wurde (EDF 71). So stark ist das Wagner-Erlebnis, daß der nun Siebzigjährige, nachdem er während der Arbeit am großen Alterswerk sich die Schlußszene von *Rheingold* angehört hat, in sein Tagebuch notiert: *Die Dreiklangwelt des „Ringes" ist im Grunde meine musikalische Heimat* (EDF 86). Möchte man bei diesem Wortsymphoniker nicht „musikalisch" gradezu mit „künstlerisch" gleichsetzen?

Vor allem aber hat das Erlebnis das Hauptthema des Gesamtwerkes geliefert: das Künstlerproblem innerhalb dieser späten dämonisierten Bürgerwelt. Die unauflösliche Gegensätzlichkeit von anfechtbar-ruchlosem künstlerischen Scheindasein und der heroisch-moralischen Willensanspannung künstlerischer Formfindung; von dekadent und bürgerlich; von Weltbejahung und Lebensverneinung hat die Hauptwerke hervorgetrieben. Ein solch weitreichendes Erlebnis ist eben das Urerlebnis.

Der erste grundlegende Schritt, den Wagner getan hat, ist von größter Wichtigkeit: er hat, als erster, Schopenhauers Lehre, ob mit richtiger Akzentuierung oder nicht, ist dabei ganz nebensächlich, nicht, wie Schopenhauer das eigentlich verlangte, auf den Menschen, das Denken überhaupt und den allgemeinen Lebenstrieb angewandt, sondern auf den Künstler. (Nietzsches *Nur Narr! Nur Dichter!* ist auch nur eine Ableitung dieser wichtigsten von Wagner vollzogenen Erkenntnis). Mit dieser theoretischen Veränderung der Schopenhauerischen Lehre ins Kunstproblematische und der praktischen Umsetzung in Dichtung und Musik von *Tristan und Isolde* tritt Thomas Manns lebenslanges Zentralthema voll entwickelt in die Erscheinung. Inhaltlich kann man ihm nichts mehr hinzufügen, man kann es nur noch musikalisch variieren. Das kann allerdings auf so kühne Art geschehen, daß die Gestalt des genialen Dilettanten, als welchen Wagner den echten Künstler dargestellt hat, der erfindungsreiche Schwindler und Hochstapler werden kann.

Mime ist ein Meisterschmied. Er hat sein Handwerk in langen schweren Jahren erlernt, ist ein nützlicher und in seinem Beruf durchaus verläßlicher Hersteller notwendiger, nach allen Regeln des Bürgerfleißes und des verantwortungsbewußten Handwerks gearbeiteter Schmiedegegenstände. Siegfried hat sich immer geweigert, dieses rußige und mühevolle Handwerk zu erlernen. Er geht gewissermaßen hinter die Schule, wenn er, statt zu lernen, im Wald Bären fängt. Er kann nicht schmieden. Aber nur ihm gelingt es, in einer genialen Improvisation das göttliche Kunstwerk herzustellen und das von Wotan zerbrochene Schwert

wieder zusammenzufügen. Der begnadete Außenseiter beschämt und verhöhnt mit wenigen unzünftigen Handstreichen den Könner und Kenner der Regeln. Ebenso Walther von Stolzing. Nichts weiß er von den Gesetzen des Meistersangs. Aber er siegt über alle bürgerlich ausdauernde Tugend durch seine Schönheit und seine kecke, von keiner Schulung eingeengte Genialität. Siegfried und Walther können dann, mit gehöriger Verstärkung der Ironie und einer diebischen Sympathie mit dem Abgrund, musikalisch variiert, zu Felix Krull werden.

Die inneren Themen also sind gegeben. Die imitatio Goethes, die sich immer mehr im Stil, äußerer Themenwahl und parodistischer Auseinandersetzung mit dem Goetheschen Bildungsgut bemerkbar macht, ist das sich über das Urerlebnis lagernde Bildungserlebnis, die Rettung aus der Gefahr. Goethe ist für Thomas Mann nicht „der Künstler“, dieses verdächtige Individuum, sondern die Zuflucht vor der Problematik, die Gefahrlosigkeit für den Gefährdeten. So konnte Thomas Mann wenig mehr tun als ein seltsames Noch-Einmal-Vollziehen eines schon Vollzogenen. Wenn also Hermann Weigand zu erkennen glaubt, daß, etwa von 1923 an, Goethe anfing, „to supplant all other personality types“ in Manns Werk[25], so scheint er diese beiden grundverschiedenen Erlebnisebenen nicht klar geschieden zu haben. Ja, es ist zweifelhaft, ob Thomas Mann selbst sich ihrer ganz bewußt war. In den frühen Äußerungen über Wagner klingt immer wieder durch, daß er Wagner zwar seine künstlerische Erweckung verdanke, daß ihm vorgeschwebt habe, einmal etwas Ähnliches zu machen, aber daß das eben als Erlebnis nur seiner Jugendzeit angehört habe. Und dennoch muß er sich bewußt gewesen sein, daß er noch immer sein eigenes Leben und Schaffen an Wagnerschen Kategorien maß. So wenn er in der *Mitteilung an die Literarhistorische Gesellschaft in Bonn* (1906) seine beiden Werkformen, die des Aufsätzeschreibens und die des eigentlichen dichterischen Formens, als Ergebnisse von zwei ganz verschiedenen Tätigkeiten sieht, nämlich als *Schriftstellerei* einerseits und als *Musik* andrerseits. Oder wenn er in den einleitenden Worten zu *Friedrich und die große Koalition* (1914) den Mangel an Raum und Zeit, die ihm hier zur Verfügung stehen, beklagt, da er deshalb nicht tun kann, was ihm eigentlich vorschwebt, nämlich *von einer begeisterungsvollen Pedanterie sich immer weiter im Mythos rückwärts locken* zu lassen, bis zum Uranfang, zur mythischen Keimzelle, also gewissermaßen zur Tiefe des Rheins. In seinem letzten großen Werk, der Josefs-Tetralogie, hat er ja dann wirklich diesem Trieb nachgegeben. Es ist ein riesiges Werk. Sein Inhalt ist der Mythos eines Helden, dessen Geschichte aber erst erzählt werden kann, nachdem, im ersten der vier Werke, der Absturz und die Reise in die Tiefe, ins Unbewußte, in den Uranfang alles mythischen Bewußtseins unternommen wurde. *Wo er ans Werk ging, da begann die Welt von vorn*, hatte Thomas Mann über das *Rheingold* geschrieben[26]. Da ist es denn merkwürdig, daß

[25] *Thoughts on the Passing of Thomas Mann*, The Germanic Review, October 1956, S. 165.
[26] *Adel des Geistes*. S. 490.

er in seinem Aufsatz *Freud und die Zukunft* (1936), in dem er über seinen mythologischen Roman Rechenschaft ablegt, Wagners mit keinem Wort gedenkt. Um so merkwürdiger, als er dort von den *entscheidenden Bildungserlebnissen meiner Jugend* spricht[27] und dabei nur Schopenhauer nennt. (Ob er vielleicht selber damit andeuten wollte, daß das Wagner-Erlebnis eben nicht ein Bildungserlebnis war, sondern sich auf einer anderen Ebene vollzogen hatte?) Die *mythische Identifikation*, zu der Thomas Mann sich hier bekennt, will er nur auf seine *imitatio Goethes* angewendet wissen[28]. Ob er, der sich eben hier als der Meisterspieler mit dem mythischen Unbewußten zeigt, Wagner plötzlich vergessen hat? Da der aufschlußreiche Aufsatz zu Ehren Freuds geschrieben wurde, möchte man fast von einer möglichen „Verdrängung" sprechen, obwohl auch der Gedanke naheliegt, daß Thomas Mann hier nicht dem eben blühenden Wagner-Kult des Dritten Reiches Vorschub leisten wollte.

Gewiß muß Goethes Mythenbehandlung in der klassischen Walpurgisnacht sowohl Wagner als auch Thomas Mann als erste solche Tat vor Augen gestanden haben, bevor sie selbst zu Werke gingen. Dieser durch Handlung belebte Aufstieg von den ältesten Schichten des Mythos zu den jüngsten ist das unerreichbare Vorbild. Aber Wagner hat als erster die mythologische Tetralogie geschaffen. Diese vierfache Ausformung im Mythenurgrund, der Herkunft, den Mannesjahren und dem schließlichen Untergang eines Helden und Götterlieblings ist seit dem *Ring* die nicht mehr abzuweisende Ideallösung, ebenso wie Schillers *Wallenstein*-Trilogie eine absolute Formschaffung war. So wie, um auch hier im Bereich der Musik zu bleiben, Thomas Manns *Tod in Venedig* sich als große Transskription auf dem dichterischen Konzertprogramm neben jedem Liszt-Busoni halten würde, so kann man in den Josefsromanen die chromatische Neuschöpfung des Mythos erkennen.

Viele mögliche Wege führen von einem so großen Werk wie dem Wagners in die Zukunft. Einer, und der Thomas Mann am nächsten liegende, ist der Weg in den artistischen Nihilismus als letzter Konsequenz tristanisierender Auflösung. Das Bildungserlebnis Goethe hat Thomas Mann davor bewahrt.

[27] Ebda., S. 574.

[28] Ebda., S. 599.

Georg Trakls herbstliche „Passion“

von

Eduard Lachmann (Innsbruck)

Wenn man heute christliche Namen und Bilder, die sich bei Dichtern von großer mythischer Kraft wie Hölderlin und neuerdings auch Trakl vorfinden, nennt und zu deuten versucht, dann ruft man sogleich Widerspruch hervor. Die mythische und die christliche Sicht widersprechen einander, aber die Dichter selbst fügen sich solchem logischen Widerspruch nicht, und auf die Dichter und nicht auf die Überzeugungen der Interpreten kommt es doch an. Sofort erhebt sich von der mythischen Anschauung her der Einwand, man verchristliche, man scheide andere Vorstellungen aus. Als ob es gälte, den Dichter für das Christliche zu retten, erhebt man den Vorwurf konfessioneller Gebundenheit. Bei Trakl im besonderen verhilft die dunkle Bildersprache leicht zu der Behauptung, das Christliche sei so verschlüsselt, daß es auch alles andere, wie z. B. das Orphische, bedeuten könne, Orpheus werde zu Christus und dieser zu Trakl. So jüngst Walter Killy in „Das Spiel des Orpheus“ (Euphorion 51, 1957).

Es ist richtig, daß Trakl in Bildern spricht, die zunächst wie Chiffren erscheinen, aber er hat mit seinem gesamten Werk zugleich einen Schlüssel für solche Chiffren gegeben, so daß man sie bis auf wenige dunkle Stellen entziffern kann. Denn immer hat Trakl mit seinem dichterischen Wort etwas aussagen wollen. In seiner Bildersprache ist er so folgerichtig, daß man mit Recht von einer „genauen Dunkelheit“ gesprochen hat. Wenn er z. B. von *silbernen Zungen* spricht, die *die Hölle schwiegen*, so wird das Beiwort *silbern* nicht der höllischen Sphäre zugeteilt, sondern diese silbernen Zungen schweigen, verschweigen das Höllische, sie überwinden es, und darum heißen sie mit Recht *silberne Zungen*.

Die Entschlüsselung der Trakl-Bilder ist freilich nur ein Notbehelf, sie kann nie die wunderbare Traumflut der Bilder ersetzen, aber sie kann wie ein mit Bleistift gezeichneter Aufriß die Struktur eines farbigen Gemäldes erhellen. Dieser Nachweis soll hier erbracht werden an der ersten Fassung von Trakls Gedicht *Passion*, das in der Innsbrucker Zeitschrift *Der Brenner*, Jahrgang 1914, erschienen ist und von dem sich in den Dichtungen nur eine kürzere Fassung vorfindet. Killy hat das Gedicht in seinem Aufsatz mit antiken Vorstellungen zu erhellen versucht.

Schon der Titel: *Passion* klingt an die christliche Passion an, die in Gethsemane begann. Wir denken bei dem Wort Passion etwa an die Matthäus-Passion. Obwohl Goethes Werther von den Leiden eines jungen Mannes spricht, würden wir nicht von Werthers Passion sprechen, und wenn wir es täten, hätten wir dabei höchstens die Leidenschaft des Liebenden im Sinn. Passion aber ist bei Trakls Gedicht Weltleid, und es ist ein Leid um der sündigen Menschen willen.

Damit ist noch nicht entschieden, ob Trakls Leiden, von denen das Gedicht spricht, sündige Leiden im christlichen Sinne sind, immerhin wird die christliche Nähe des Gedichts dadurch bewiesen, daß hier zum einzigen Male Christus selbst beim Namen genannt wird. Aber doch nur en passant.

O, daß frömmer die Nacht käme.
Kristus.

Das ist ein Wunsch, ein hier unerfüllbarer Wunsch, und der Ausruf zeigt nur, wie fern der Dichter im Augenblick der christlichen Reinheit ist. Es gibt sehr triftige Gründe, warum in Trakls Dichtung das Christliche fast nie beim Namen genannt wird. Den Dichter, der sich selbst einen Christen genannt hat, hindert eine Scham vor der Identifizierung seines Leidens mit dem des Welterlösers, aber in seinem Leiden fühlt er das christliche Leiden nahe.

Der Dichter klagt um einer bitteren Schuld willen, um die sündige Schuld der Liebe. Der Kern des Gedichts ist, so seltsam es klingen mag, ein puritanisches, um nicht zu sagen fast calvinisches Sündenbewußtsein, jedenfalls ist ein solches Sündenbewußtsein unvereinbar mit antiken Vorstellungen. Daher auch *die Büßerin im verlorenen Garten.* Lost paradise.

Die Geschlechtslust führt zum Tode (*Stachel*). Es ist nicht von Bußübung im christlichen Sinne die Rede. Aber von *dornigen Stufen.* Dem Dichter erscheinen Bilder eines Dornenweges, das eben ist seine Passion, der Todesweg aus der als sündig empfundenen Geschlechtswelt ins Freie, in ein sündenfreies, vom Irdischen entlastetes Jenseits. Der Weg führt hinauf. Von *kühlen* Füßen, nicht mehr leidenschaftverstrickten Füßen strömt das Blut auf das leblose Feld. Auf dem Blutmeer erscheint das Bild einer silbernen Schläferin („silbern" bei Trakl stets das Beiwort der erlösten Sphäre). Und diese Schläferin wird wachend genannt, sie schaukelt, eine leichte, erlöste Bewegung.

Der Frau als *silberner Schläferin* entspricht der Mann im Bilde des *schneeigen Baums. Schneeig* ist in Trakls Sprache eine Farbe des jenseitigen Daseins. Geläutert, rein, schimmernd, ausgeblutet. Statt des Kreuzes auf Golgatha nun ein Baum. Beinerhügel = Schädelstätte. Vorher war von *schwarzen Bäumen* die Rede. In dem Lakonismus *schwarze Bäume — schneeiger Baum* drückt sich die Verwandlung, Erlösung aus.

Die dichterische Sprache ist hier allegorisch. *Schneeiger Baum* ist ein Musterbeispiel dieser Art von Allegorie.

Trakl nennt diese dunkle Bilderfolge *Passion*, weil sie den Dornenweg darstellt, der vom Sündenfall der Sinne, gleich leiblichem Tod, zur Erlösung von aller Schuld führt. Es ist ein Weg des Büßenden und der Büßerin.

Selten stand ein Dichter wie Trakl der Antike so fern, was schon Josef Leitgeb mit bitterer Entschiedenheit festgestellt hat. Aber Killy hat selbst Zweifel daran, daß seine Assoziationen aus der Ovid-Sphäre dem Dichter nahe gewesen seien. Orpheus bildet nicht den Mittelpunkt des Gedichts, er steht im Anfang für das

Dichterische schlechthin, Orpheus, der in der Antike nie etwas anderes denn ein Bild des Dichters gewesen ist, niemals ein Gott. *Wenn Orpheus silbern die Laute rührt*, so fängt das Gedicht an, wenn ich dichterisch gestimmt bin, das will das schöne Bild sagen.

Die Bilder Trakls sind nicht Vergleiche, sondern Identifikationen. Das Allegorische und das Symbolische gleiten merkwürdig ineinander über (*schneeiger Baum*). Das Allegorische verschlüsselt, das Symbolische ist der Ausdruck des Geheimen in der Welt, von dem der Dichter kündet. Immer aber, wenn der Dichter spricht, sagt er etwas aus, und nicht Verschwommenes, sondern etwas Bestimmtes. Was sollte mit diesem Leidensbekenntnis der sündigen Verstrickung etwa Eurydice, die Gattin des Orpheus, zu tun haben? Was im Grunde Orpheus mit Christus? Sie sind doch eher Gegenpole. Es sei hier nur an den Orpheus Rilkes erinnert. Das Leiden an der Lust als sündiger Lust dominiert in dem Gedicht, bestimmt seine Bilder und ist schon in der Überschrift spürbar. Es ist so unantik wie nur denkbar. Der Leidensweg des Dichters führt ihn durch sündig empfundene Sinnenverstrickung in höllische Verfinsterung, es ist ein dorniger Marterpfad, aber er ist der Erlösung gewiß, die er nach dem Tode als rosige Verklärung sieht. Das Ganze wird einem Christen wenig sagen, ja, diesen sogar vielleicht abstoßen, aber es geht gar nicht um die Frage, ob Trakl ein rechter, vorbildlicher Christ nach dem Katechismus gewesen ist. Sie wäre sicher zu verneinen. Aber ein rechter, ein großer Dichter ist er gewesen, und seine Bildersprache hat ein dualistisch empfundenes, stark moralisches und daher unantikes Weltbild zur Grundlage, das in vielen Gedichten deutlich spürbar ist. Welche Rolle spielt allein bei Trakl das metaphysisch Böse und die daraus entstammende Schuld! Die Bildersprache erst macht die Aussage zur Dichtung, der durch die Interpretation gefundene Sinn ist der Gewalt der Bilder gegenüber wenig bedeutsam, man tut gut, von ihm ganz abzusehen, aber er kann nicht ausgeschieden und umgedeutet werden. Bedeutsam ist die sprachliche Kraft allein, und diese zeigt, mit welcher Heftigkeit das sündige Bewußtsein empfunden, als eine wahrhafte Passion erlitten worden ist.

Das Gedicht, das mit gleicher Überschrift in die Dichtungen Trakls aufgenommen wurde, hat 29 Verse, von denen fast die Hälfte den Versen der früheren Fassung gleicht. Thema, Personen und Handlung sind gleich, nur ist die zweite Fassung erheblich kürzer. Das Bild der Büßerin bleibt. Getilgt sind in der zweiten Fassung alle nach Allegorie schmeckenden Bilder, die *Höllenblume*, das *Gemahl* mit *starrendem Antlitz*, der *schneeige Baum am Beinerhügel*. Vielleicht ist das ein Hinweis darauf, daß Trakl selbst im Augenblick der Kürzung die symbolische Bildaussage der allegorischen als dichterische Aussage vorgezogen hat. Es ist richtig, daß der Druck der Trakl-Gedichte viel zu wünschen übrig läßt, handschriftliche Unterlagen aber sind gering, und man ist vor allem auf den Druck der Gedichte im *Brenner* angewiesen, den Trakl selbst vor Augen gehabt und wahrscheinlich gebilligt hat.

Nochmals über Trakls „Passion“, mit Rücksicht auf die handschriftliche Überlieferung

von

Walther Killy (Berlin)

Eduard Lachmann ist meinen Erwägungen über Trakls *Passion*[1] teilnehmend mit Argumenten entgegengetreten, welche eine ausführlichere Würdigung auch dann beanspruchen dürften, wenn ihr Autor weniger lang mit dem Gegenstand umgegangen wäre. Ich beziehe mich bei der Diskussion nicht nur auf die vorstehende Erwiderung und meinen Aufsatz, sondern auch auf Lachmanns Interpretation der beiden Fassungen[2], deren handschriftliche Entwürfe ich hier erstmals abdrucke (vgl. S. 407ff). Obwohl sie keineswegs zu Trakls charakteristischsten und belehrendsten Handschriften gehören, versprechen sie doch einigen Aufschluß[3].

Uns sind zwei zusammenhängende Entwürfe der *Passion* überliefert, einer zur großen, im 10. Heft des *Brenner* (1914) veröffentlichten Fassung („1. Fassung“) und einer zu der verkürzten Version, die Aufnahme in die *Dichtungen* gefunden hat („letzte Fassung“)[4]. Zwischen beiden steht eine „Zwischenfassung“, die Trakl auf einem Fahnenabzug durch Streichungen und eine Veränderung des Schlusses hergestellt hat. Sieht man von den bedeutsamen Verschiedenheiten im Umfang und von der Elimination ganzer thematischer Bereiche einmal ab, so fällt vor allem auf, daß die jeweiligen Stufen des Gedichtes ganz verschieden enden.

Die 1. Fassung setzt dreimal zu einem Schluß an. Zum ersten Male geschieht es mit den Worten

Stille sind die Tage des Einsamen;
Blauer Verzückung
Winkt der lauere Frühlingsabend,
Wenn mit sanften Händen
Du am Tisch das Brot brichst.

Zum zweiten Male wird der Abschluß in einer ganz anderen Richtung gesucht, nachdem die eben zitierten Verse eine der endgültigen Gestalt nähere Abwandlung erfahren haben. Der Dichter ersetzt die Gebärde des Brotbrechens durch die Chiffre *der Seele schmerzliches Saitenspiel* und fährt fort:

[1] Vgl. Euphorion 51, 1957, S. 422ff.; dort auch vollständiger Abdruck des Textes der 1. Fassung.

[2] Eduard Lachmann, *Kreuz und Abend*, Salzburg 1954, S. 96—100.

[3] Die hier zitierten Handschriften entstammen einem in der Familie des Dichters aufbewahrten Konvolut. Ich berichte über Umfang und Art der bei der Vorbereitung einer kritisch-historischen Ausgabe bisher zutage getretenen Materialien (bei deren Beschaffung mir Herr Hans Szklenar vortreffliche Hilfe geleistet) an anderm Orte, vor allem auch über die Folgerungen, die sich aus ihnen für die Interpretation ergeben. Eine vollständige Übersicht kann erst die bei Otto Müller, Salzburg, später erscheinende Edition bringen.

[4] Georg Trakl, *Die Dichtungen*. Hier zitiert nach der 7. Auflage, Salzburg 1954 (*Dichtungen*).

In der feuchten Bläue des Quells
Glänzt das hyazinthene Antlitz
Des Knaben, daß die Schönheit reiner das Herz erfreue.
O der kristallne Spiegel
Da in Schauern du erkennst die himmlische Büßerin
O die Stunde in angstvoller Kammer
Da dein Antlitz von dir fiel.

Aber mit dem Hinweis auf die dauernde, reine Schönheit in der Gestalt des Knaben wird ein Ton angeschlagen, den der Dichter nicht nachhallen lassen will. Er setzt nochmals bei der *Stunde in angstvoller Kammer* an, wo, um mit Lachmann zu sprechen, die „Heilung, Erlösung“ stattfindet[5]. Es ist merkwürdig, daß diese Stunde im Text erst eine Stunde *nächtigen Wahnsinns* ist, ehe Trakl an die Stelle der Mania die Worte *heilige Ruh* oder *Einkehr* setzt. Auch ist die Kammer keineswegs von vornherein definiert; unter anderen Bezeichnungen stehen so verschiedene wie *nächtlich — blühend — dornig*. Aber dann findet der Dichter das schöne Schlußbild *Im verlorenen Garten* und die letzten Zeilen

Unter dunklen Olivenbäumen
Tritt der rosige Engel
Des Morgens aus den Gräbern der Liebenden.

Damit ist, wieder nach Lachmann, „ein Frühling der Seele, ein Frühling ewigen Lebens, das Zeichen der Erlösung, des wiedergewonnenen Paradieses“ gewonnen[6]. Allein nicht von vornherein hat das Frühlings-Zeichen festgestanden; im „1. Schluß“ wurde Frühlingsabend erst für das gerade Gegenteil, *herbstliche Abend*, eingesetzt. Und auch die schwermütig stille Stimmung erlöster Verzückung scheint dem Dichter nicht gewiß genug zu sein. Zunächst läßt er es in der Zwischenfassung dabei, den Schluß von den Engeln allerdings streichend. An deren Stelle treten die Zeilen

In der blauen Stille
Und Versühnung des Ölbaums.

Diese Abkürzung bleibt nicht stehen. In der letzten Fassung wird auch der vergessene Garten fallen gelassen. Dafür findet sich die gnadenlosere Chiffre von der *steinernen Stadt*. Zwar geht ihr wieder voraus

. . . es tönte dunkler Verzückung voll
Das Saitenspiel . . .,

[5] Lachmann, a.a.O., S. 98.
[6] Ebda.

aber diese Zeilen haben nochmals eine Vorgeschichte. Nicht nur von nächtigem Wohllaut — der auch schmerzlicher Wohllaut heißt — ist die Seele erfüllt; zuvor bieten sich hier nacheinander folgende Grundtöne für den Schluß an:

Süße Bekümmernis — Goldne Ruhe — Goldne Nacht;
Verdammnis! — Goldne Qual

Ihre Tendenz geht ganz offensichtlich nicht auf Erlösung, vielmehr in dieser letzten Fassung auf einen ambivalenten, bittersüßen Zwischenzustand, wenn man nicht so gewichtigen Worten wie *Qual* und *Verdammnis* das Übergewicht zugesteht. Sie sind dann nachhallend zusammengefaßt in der Chiffre von der *steinernen Stadt.*

Der Dichter war also nicht „der Erlösung gewiß", und die „rosige Verklärung" ist, wie uns die Entstehung des Gedichtes lehrt, nur eine, vielleicht die schönste der Möglichkeiten, die sich zum Ausdruck eines schließlich Unsäglichen anboten. Das endgültig ausgesprochene Wort verbirgt die zuvor erwogenen Möglichkeiten; aber es hebt sie nicht auf. Die Vieldeutigkeit dieser Bilderwelt gehört von Natur zu den Gegenständen, von denen gehandelt wird. Gerade daß sie unbegreiflich sind und stets neu erfahren, anders verstanden und deshalb anders ausgedrückt werden können, macht die Not und den Rang dieser Dichtung aus. Kein Terminus trifft an der Tatsache, daß es verschiedene Sinnperspektiven gibt, weiter vorbei, als derjenige der „Verschwommenheit". Es gehört zum Wesen dieser Poesie, daß sie sich der „Identifikation" entzieht. Wäre diese Weise zu sprechen wirklich nur „Verschlüsselung", hätte Trakl uns tatsächlich „mit seinem gesamten Werk einen Schlüssel für solche Chiffren gegeben, so daß man sie bis auf wenige dunkle Stellen entziffern kann", so hätten wir nur eine Art von höherem, der Notwendigkeit entratenden Bilderrätsel vor uns. Sein Wert wäre ausschließlich ästhetisch, weil seine merkwürdige Schönheit als einzige Eigentümlichkeit bliebe — löste man es richtig, ginge sein wesentlicher Inhalt auf den Begriff.

Aber ein solches Gedicht erzählt keine eindeutige Geschichte, und die meisten gleichungsartigen Festlegungen seiner Elemente lassen sich widerlegen. Zur Widerlegung stehen zwei Wege offen: entweder zeigt sich, daß die Sache, die „verschlüsselt" wird, gar nicht festliegt und daher nicht durch festliegende Zeichen begriffen werden kann; oder es erweist sich, daß die Zeichen nicht eindeutig sind und daher keinen bestimmten Sachverhalt zu fixieren vermögen. „Silbern" sagt Lachmann, sei „bei Trakl stets das Beiwort der erlösten Sphäre." „Purpurn", so heißt es in seiner Interpretation der *Passion*, bezeichnet „die Farbe des Leidens durch Schuld"[7]. Warum schreibt dann Trakl in der 1. Fassung zunächst:

Am nächtlichen Hügel
Erblühte Gottes purpurne Rose

[7] Lachmann, a.a.O., S. 97.

und dann:

Die silberne Rose
Schwebend über dem nächtlichen Hügel . . .?

Ist der auszudrückende Vorgang mehrdeutig und bedarf zweier Zeichen? Oder ist *silbern* doch nicht „stets“ der erlösten Sphäre zuzuordnen, wofür z. B. folgende Stellen sprechen:

Trunken von Giften silberne Larve
Haupt, das seine Sagen verlassen.[8]
Silbern schimmern die bösen Blumen des Blutes an
jenes Schläfe . . .[9]

Warum, wenn *schneeig* „in Trakls Sprache eine Farbe des jenseitigen Daseins ist“, kann er es an anderer Stelle[10] für *schwarz* einsetzen? Wie erklärt sich dann der Satz

Einbrach ein roter Schatten mit flammendem Schwert in
das Haus, floh mit schneeiger Stirne . . .[11]?

Wie kann *Mönchin* in dem schönen Gedicht *Nachtergebung* „auf Askese“ weisen, die „Nacht zum Bußort“ stempeln, so daß nichts „von dionysischem Reigen“ laut wird[12], wenn es zunächst nicht hieß

Mönchin! schließ mich in dein Dunkel,

vielmehr mit einem antiken Bild heißen sollte

Nymphe zieh mich in dein Dunkel . . .[13]?

Warum tauscht Trakl das „definierte“ *purpurne Rose* gegen *reine Myrthe* aus?[14] Sind ihm Schuld und Unschuld Wechselbegriffe, oder macht die Ambivalenz der Erscheinung auch die entgegengesetzteste Bewertung möglich? Warum überhaupt fällt bei einer Betrachtung der Handschriften auf, daß contradictorische Varianten überaus häufig sind? Warum spielt Trakl ganze Serien seiner Beiwörter durch, ganze Reihen oft entfernter oder widersprüchlicher Chiffren? Warum gibt es Gedichte, die — anders als bei der verhältnismäßig schmalen Variationsbreite der für *Passion* versuchten Abschlüsse — gleichsam austauschbare, widersprüchliche Schlüsse haben?

Es mag unbillig erscheinen, auf der Grundlage von Materialien zu argumentieren, die erst erschlossen werden und noch nicht öffentlich vorliegen. Auch entbehrt die Argumentation nicht einer gewissen Bitterkeit: Man stößt auf so

[8] Hs. 33 (vorläufige Zählung).
[9] *Dichtungen*, S. 160.
[10] Hs. 33 (vorläufige Zählung).
[11] *Dichtungen*, S. 191.
[12] Lachmann, a.a.O., S. 188.
[13] Hs. 41 (vorläufige Zählung).
[14] Hs. 66 (vorläufige Zählung).

viele, angesichts des geringen Umfangs von Trakls Werk doppelt schmerzliche Kriegsverluste, daß man so manche Spekulation gerne für eine noch rechtzeitig erfolgte, vollständigere Sicherung der Texte hergeben würde. Aber das ist zu spät und die Tatsache kaum ein Trost, daß die bislang gehobenen Handschriften schließlich nur bestätigen, was auch das Veröffentlichte zu lehren vermöchte. Betrachtet man *Passion*, vor allem in der ersten aus dem *Brenner* bekannten Fassung, so müßte eigentlich deutlich werden, daß die in der überlieferten Poetik angewendeten Begriffe Allegorie und Symbol hier nicht brauchbar sind. Auch wenn wir die Varianten nicht kennen, muß doch der mehrfache Ausdruck, die Multivalenz der Chiffren auffallen. Trakl spielt ja nicht nur eine Bilder-Skala durch, wenn er entwerfend die endgültige Wendung sucht; er braucht die Bilder-Folge im Text selber, ja die Variation der Chiffren gibt diesem die eigentliche Form. Ich habe mich sehr bemüht, in dem Aufsatz, gegen welchen Eduard Lachmann sich wendet, eben dies deutlich zu machen; wie die Struktur durch die abgewandelte Wiederholung bestimmter Figuren entsteht; wie deren Wert durch die jeweilige Position und die unterschiedlichen Beiwörter kein feststehender, sondern ein wandelbarer Stellenwert ist; wie der große Reiz dieser Dichtung gerade der Spannung zwischen überlieferter Anschauung und chiffrierter Figuration entspringt. Das ganze Gedicht ist eine Zeichenwelt voll innerer Relationen, wo eben *Stern* sich — je nach der Stelle — mit Christi Geburt, mit der geschlechtlichen Untat und der erhofften Ruhe verbindet. Das Gleiche gilt für viele andere Bilder und Qualitäten. Sie sind wesentlich verschieden vom welterschließenden Symbol, das wir aus unserer klassischen Dichtung kennen und das eben die Identität von *Geist und Zeichen*[15] zur Voraussetzung hatte, die in der modernen Welt nicht mehr selbst-verständlich ist.

Auf all dies geht Lachmann nicht ein und zwar vor allem, weil sein Interesse vorwiegend stofflich ist. Anders ist auch nicht erklärbar, daß er die Überzeugung ausdrückt, Trakl habe nicht wie Weinheber (!) „um die Form seines Gedichtes gerungen“[16]. Das trifft keineswegs zu. Mit unermüdlicher Sorgfalt hat der Dichter Ausdruck und Form ausgewogen, für das gleiche Gedicht Reim und freien Rhythmus versucht, vor allem sein Augenmerk auf die sehr präzisen Bildstrukturen gerichtet. Auch wenn man den handschriftlichen Befund nicht kennt, weist schon die ängstliche Genauigkeit darauf, die in den Briefen dem einmal gewonnenen Wortlaut zugewendet wird. Goethe hat des öfteren gesagt, wie leicht das stoffliche Interesse in die Irre führt. Wieviel mehr gilt dies bei einer Poesie, der *die Welt zerbrochen* ist. Die Bilder- und Chiffrenfluchten wollen Offenheit für das zu Sagende erzeugen, das Unbegreifliche einkreisen. Instruktivere Handschriften als die zur *Passion* zeigen ganz deutlich, wie das Hauptinteresse des Dichters auf die Korrespondenz der Bilder und die Stringenz der Entsprechungen gerichtet ist, die immer genauer herzustellen er sich bemüht. So

[15] Vgl. Euphorion 51, 1957, S. 436.

[16] Lachmann, a.a.O., S. 141.

entsteht eine — allerdings nicht meßbare — Form, welche die Vielfalt und Vieldeutigkeit der Welt aussprechlich macht. Es gibt eine sehr beunruhigende Erklärung für die contradictorische Variante: das contradictorisch erfahrene Sein. Wenn *purpurn* und *silbern*, *schwarz* und *schneeig*, *blühende Flur* und *steiniger Acker*, *Ruhe* und *Verdammnis*, *Qual* und *Verzückung* austauschbar werden (fast alle diese Beispiele sind aus der *Passion*), so schließt der Schlüssel nicht mehr, den uns die angebliche Auflösung eines für konsistent gehaltenen Chiffren- und Symbolsystems an die Hand gibt. Und eben dies ist gewollt. Es zeugt vom Reichtum und der poetischen Genauigkeit des Gedichtes, wenn es mehrererlei Verständnis zuläßt.

Niemand wird seinen christlichen Gehalt leugnen wollen. Aber man kann auch den Namen des *Orpheus* nicht einfach als eine poetisch-metaphorische façon de parler abtun, vor allem nicht, wenn unter der orphischen genau wie unter der christlichen oder persönlichen Perspektive jeweils neue Einsichten in die Welt des Gedichts möglich werden. Mit dem Spiel des *Orpheus* beginnt die *Passion*, mit dem Klang seiner Saiten endet sie schließlich. „Was soll“, so fragt Eduard Lachmann, „mit diesem Leidensbekenntnis der sündigen Verstrickung etwa Eurydike, die Gattin des Orpheus, zu tun haben?“ Ich meine, sehr viel, wenn anders die alten Mythen überhaupt noch mit der Kraft des ursprünglich Gesagten zu wirken vermögen und man dem Gedicht Kunsteinheit zutraut. Eben der verbotene Rückblick auf — wie Trakl sagt — *Weibliches* reißt die Geliebte für immer in die Vergänglichkeit. „Was Orpheus mit Christus?“ — das zu bezeugen habe ich zwei Kirchenväter zitiert, welche die beiden zusammen nennen und mir als vertrauenswürdigere Zeugen christlicher und orphischer Erkenntnis erscheinen als gerade Rilke. Man könnte die Nähe des Orpheus zu Christus, jedenfalls für die Christenheit der alten, ursprünglichen Zeichen nahen Welt, noch durch andere Zeugnisse, nicht zuletzt der bildenden Kunst, belegen.

Aber es ist fraglich, ob damit das fromme Mißverständnis von dem Dichter, der „so unantik wie nur denkbar“ ist, aus der Welt geschafft werden kann. Ein Dichter, der die elementare Bilderwelt so eindringlich zu berufen vermag, ist von Natur der Antike nah, die unsere Möglichkeiten zu sprechen überhaupt erst begründet hat. Das fängt an bei Wendungen wie

Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht . . .

Sie geben vollkommen unbeantwortete Fragen auf, solange man nicht nur als Zufall hinnehmen will, daß sowohl bei Ovid als bei Trakl die unerlaubte Lust versteinert; daß bei Vergil wie Ovid wie Trakl am Kreuzweg und am steinernen Fels die Entscheidungen fallen. Leicht wäre das Problem zu lösen, wenn es sich um „Einflüsse“ handelte. Ernsthaft wird es, wenn man erkennt, wie die alten Seelenzeichen und Elementarsituationen sich auch dem modernen Dichter notwendig anbieten. Aus dem gleichen Arsenal entnimmt er das unersetzliche Wort *Nymphe* (s.o.); bedient sich der aus zwei Mythen gemischten Assoziationen,

die ein *hyazinthenes Antlitz*, welches im Teiche sich spiegelt, hervorruft. Wie einfach macht man es sich, wenn man sich auf hyazinthen als (widerlegbaren) Farbwert zurückzieht.

Was heißt überhaupt „unantik", was „christlich"? Ich muß gestehen, daß mich Sätze wie „seine Bildersprache hat ein dualistisch empfundenes, stark moralisches und daher unantikes Weltbild zur Grundlage" mit dem allergrößten Mißbehagen erfüllen. Es geht hier gar nicht zuerst um „Weltbild", jenes Erbübel deutschen Poesieverständnisses, und ganz gewiß hat diese Poesie kein Weltbild „zur Grundlage". Zuerst ist sie Poesie,

Nächtlich tönt der Seele einsames Saitenspiel . . .

Es ist rührend, ja groß, zu sehen, wie Trakl auf seinen Bleistiftzetteln ein Gedicht ordnet; wie die Farben, die so häufig nur als Begriffssignale genommen werden, im Ganzen des Gedichtes hin- und hergesetzt werden; wie ein im Anfang gestrichenes Farbwort, ein Ding, später wiederkehrt, um die Ökonomie und Aufeinanderfolge der Vorstellungen so zu disponieren, daß der Zauber der Wortmusik wirksam werden kann. Gewiß handelt es sich dabei nicht um poésie pure. Ebensowenig aber um Lyrik, die einen Erlösungsvorgang, eine Weltanschauung vorzutragen die Absicht hat. Sie mag ihn auch vortragen, aber das ist nicht ihr einziger Zweck; und sie trägt ihn nicht eindeutig vor, eben weil der Mangel an Gewißheit eine ihrer wesentlichsten Erfahrungen und das Gedicht selbst erst Mittel der Weltbewältigung ist. Die contradictorischen Varianten, das Versetzen der Zeichen, die Austauschbarkeit der Namen, die Verrätselung bedeuten an sich schon Darstellung von Welt. Alles untersteht einem ordnenden Kunstverstand von außerordentlicher Strenge, über dessen Dasein man sich nicht durch die Ähnlichkeit der immer wieder auftauchenden kaleidoskopischen Bilder oder durch eine stoffliche Interpretation hinwegtäuschen lassen darf. Die Mehrdeutbarkeit ist notwendig; daß sie Orpheus und Christus, den Sänger und Trakl, Bedrohung und Hoffnung in Einem vergegenwärtigen kann, macht sie zu großer Poesie. Denn jeder dieser Bereiche ist ein das Verstehen ermöglichender Bereich, jeder hat Wahrheit, alle haben an der Person, die zu dieser Stunde spricht, Anteil. Die eigentliche Wahrheit aber auch dieses Gedichts liegt in der Offenheit, welche zwischen den Bereichen sich auftut.

Allerdings heißt das nicht, daß jede beliebige Interpretation möglich ist. Niemand hat gesagt — ganz gewiß nicht ich —, „das Christliche sei so verschlüsselt, daß es auch alles andere wie z. B. das Orphische bedeuten könne, Orpheus werde zu Christus und dieser zu Trakl." Orpheus, Christus und das eigene Schicksal werden von Trakl genannt: sie unter „alles andere" zu summieren und ihre Beziehung als willkürlich imputiert hinzustellen, ist durch nichts gerechtfertigt. Wer das Christliche in diesem Gedicht überhört, versteht nichts. Wer das Gedicht aber allein darauf fixiert, nimmt ihm den Raum, der überhaupt erst die Erlösungssehnsucht hervorruft. Eine noch einläßlichere Be-

schäftigung mit dem Text, seinem Context und seiner Entstehung wird das zeigen. Eduard Lachmann selbst hat dafür im Vorwort seines Trakl-Buches den Weg gewiesen, wenn er die Notwendigkeit dartut, im Wortbereich der Dichtung zu verweilen und zunächst zu fragen, was eigentlich dort gesagt sei. „Trakls Dichtung“, so sagt er dort, „ist im höchsten Grade mehrdeutig.“ Und er fährt mit einem Heidegger-Zitat fort: „Das Mehrdeutige bei Trakl beruht nicht auf der Lässigkeit ungenauen Sagens, sondern entspringt der Sorgfalt des gerechten Anschauens. Diese Mehrdeutigkeit ist der wissenschaftlichen Begrifflichkeit unendlich überlegen.“[17] Lachmann zieht daraus die Konsequenz, daß die redliche Deutung im „Vorhof des Begrifflichen“ zu verharren habe. Aber dieser Bescheidung ist die Grenze dort gesetzt, wo die Mehrdeutigkeit Wesen und Gehalt des Gedichtes bestimmt, ja ausmacht. Will man überhaupt sinnvoll über es sprechen, so muß man nach gegründeten Wegen suchen, welche die Mehrdeutigkeit erschließen. Sie auszuschließen, heißt diese Poesie verfehlen und der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Text die Rechtfertigung nehmen. Die Erkenntnis, daß das poetische Wort dem begrifflichen überlegen ist, soll uns nicht hindern, die Poesie zu bedenken; sie sollte uns aber davor bewahren, sie einzuengen.

Georg Trakl, *Passion*. Die handschriftliche Überlieferung[18]

1. Fassung

Bleistiftentwurf auf 11 Seiten 8°, Hss. Nr. 51—53 (vorläufige Zählung); die von fremder Hand vorgenommene Numerierung und Paginierung stimmt mit der Folge der Niederschrift nicht überein.

Nr. 53, S. 1—8, (v. 1—48 und erster Schluß) kann ein jetzt verlorener Vorentwurf vorausgegangen sein, da der Text dem endgültigen Wortlaut näher erscheint, als dies bei den ersten Niederschriften Trakls zumeist der Fall ist. Erster Druck *Der Brenner*, 4. Jahr (1914), S. 431—433:

1—25:

1 ⟨*Passion*⟩
2 *Wenn* (1) *leise* (2) *silbern Orpheus die Laute rührt,*
3 *Beklagend ein* (1) *Dunkles* (2) *Totes im Abendgarten —*
4 *Wer bist du Ruhendes unter* (1) *Bäumen* (2) *igen Bäumen.*

[17] Lachmann, a.a.O., S. 11.

[18] Die Darstellung folgt im wesentlichen den von F. Beißner in der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe (Bd. 1², 1943, S. 319 f.) entwickelten und ausführlich erläuterten Prinzipien. Danach bezeichnet jede durch eine höhere Ziffer (2) aufgehobene niedrigere (1) einen vom Dichter verworfenen Wortlaut. Das Gleiche gilt entsprechend von den Zeichen (b) und (a) etc. [ ] bezeichnet Tilgung durch den Dichter, *[ ]* vom Dichter versäumte Tilgung, ⟨⟩ Zusatz des Herausgebers.

5 *Es rauscht* (1) *deine* (2) *die Klage das herbstliche Rohr,*
6 (1) *Den* (2) *Der blaue Teich.*
7 *Weh der* (1) *weißen* (2) *schmalen Gestalt des* (a) *Knaben* (b) *Geduldigen* (c) *Knaben*
8 *Die purpurn erglüht* (1) . (2),
9.10 *Schmerzlicher Mutter;* (1) *ihr blauer Mantel*
Verhüllte (a) *ihre* (b) *gewaltige* (c) *schwerste*〈?〉 *Schmach*
(2) *ein blauer Mantel*
10 *Verhüllend ihre heilige Schmach.*
11 *Weh des Geborenen, daß es stürbe*
12 *Eh es die purpurne Frucht,*
13 *Die bittere der Schuld genossen.*
14 *Wen[n] weinst du unter dämmernden Bäumen.*
15 *Die Schwester, dunkle Liebe*
16 *Eines* (1) *alten* (2) *wilden Geschlechts,*
17 *Dem* (1) *in goldenen Wagen* [*Wagen*] (2) *auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht.*
18 *O, daß* (1) *stiller* (2) *frömmer die Nacht käme,*
19 *Christus.*

20 *Was schweigst du unter herbstlichen Bäumen.*
21 *Den schwarzen Frost des Winters*
22 (1) *Sanfte* (2) *Rosige Geburt*
23 *Und die Hirten an* (1) *ärmlicher* (2) *armseeliger* (3) *der Krippe von Stroh*
24 (1) *Silberner Sternengesang* (2) *Ein Silberner Stern*
25 (1) *Über des Verfluchten Hölle und Finsterniß*
(2) *Ist Über des Aussätzigen* (a) *steinerner* (b) *schwarzer* (c) *finsterer Höhle aufgegangen*

Es folgen schwer entwirrbare, durchweg getilgte Ansätze, in denen sich verschiedene, erst auf der nächsten Hs.Seite geklärte Motive durchkreuzen:

26a—d:

a (1) *Den Tod erleiden*[*d*] *unter grünenden Bäumen;*
(2) *Den Tod erl* (3) *Gerippe steht du* (Schreibfehler)
(4) am Rande: *Wollust Tod erleiden unter grünenden Bäumen;*
b (1) *Immer singt die Rose* (2) *Silbern* (a) *frohlockte* (b) *strahlt die Rose*
(3) *Purpurne Rose*
c *In Nacht und steinernem Grab* (1); *die Auferstehung,* (2): *O Auferstehung,*
d *Morgen, der rosig hervorgeht.*

Die Entwirrung geschieht zunächst derart:

26—29:

26.27 *Ein Leichnam* (1) *gingst* (2) *gehest du unter grünenden Bäumen* [*Zu*] *deiner Braut.*

26 (3) *suchtest* (4) *suchst du unter grünenden Bäumen*
27 *deine Braut* (a). (b);
28.29 (1) *Heilige Nacht. Ein rosiger Engel sang zu unsern Häuptern.*
(2) *Dämmernder* (unsicher lesbar) *Hügel. Der rosige Engel sang*
(3) *Am nächtlichen Hügel*
Erblühte Gottes purpurne Rose.
(4) *Purpurne Rose*
28 (5) *Silberne* (6) *Die silberne Rose*
29 *Schwebend über dem nächtlichen Hügel.*

Die folgende Strophe wird nach der Niederschrift gestrichen, um sogleich erneut gesetzt zu werden:

30—35: I:

An den schwarzen Ufern des Todes
(1) *Purpurne Höllenblume* (2) *Blühte die* (a) *Höllenblume*
(b) *Purpurne Höllenblume*
(3) *Purpurn erblühte die Höllenblume*
Über seufzende Wasser geneigt.
Von Aussatz starrt (1) *dein* (2) *ihr* (3) *dein Antlitz;* [*und*] *dein Haar*
Flattert wild in der Nacht.

30—35: II:

30 *Wandelnd an den schwarzen* (1) *Mauern* (2) *Ufern*
31 *Des Todes*
32 *Purpurn erblühte im Herzen die Höllenblume⟨.⟩*
33 *Über seufzenderen Weiher geneigt*
34 *Sieh* (1) *deine Braut* (2) *dein Gemahl: Antlitz starrend von Aussatz*
35 *Und ihr Haar*
Flattert wild in der Nacht.

36—48:

36 *Zwei Wölfe im* (1) *schwarzen* (2) *finstern Wald*
37 *Mischten wir unser Blut in steinerner Umarmung*
38 *Und* (1) *unsere Sterne sanken über uns*
(2) *die Sterne unseres Geschlechts sanken auf uns⟨.⟩*

39 *O der Stachel des Todes.*
40 *Verblichene* (1) *trafen* (2) *schauen wir uns am Kreuzweg*
41 *Und in silbernen Augen*
42 *Spiegeln sich die schwarzen Schatten unserer Wildnis,*
43 (1) *da ein* (2) *gräßliches Lachen unsre Münder zerbrach.*
(3) *gräßliches Lachen, das unsre Münder zerbrach.*

44 *Dornige* (1) *Stunden* (2) *Stufen* (a) *führen* (b) *sinken ins Dunkel,*
45 *Daß* (1) *süßer* (2) *röter von kühlen Füßen*

46 *Das Blut hinströme* (1) *in die blühende* (a) *Nacht* (b) *Flur*
(2) *auf den steinigen Acker*⟨.⟩

47.48 (1) *Leise schaukelt die Schläferin*
Auf (a) *stiller* (b) *nächtlicher Flut*
47 (2) *In Nacht und* (a) *Schwar* (b) *Grün* (3) *Auf purpurner Flut*
48 *Schaukelt* (1) *i* (2) *wachend die silberne Schläferin.*

Die folgende Strophe sollte den Entwurf abschließen und wurde getilgt, um eine weitere Entfaltung zu ermöglichen:

48a—:
a *Stille sind die Tage des Einsamen;*
b *Blauer* (1) *Genesungen* (2) *Genesung* (3) *Verzückung*
c *Winkt der* (1) *herbstliche Abend* (2) *lauere Frühlingsabend,*
d.e (1) *Wenn du* [*du*] *mit sanften Händen*
Am reinlichen Tische das Brot brichst.
f (2) *Wenn mit sanften Händen*
Du Am Tisch [*du*] *das Brot brichst.*

Diesen Schlußversen folgt auf anderem Papier (Hs. 51 und 52, vorläufige Zählung) eine Fortsetzung, die jedoch zunächst wieder — vielleicht weil die Motivkreise sich zu sehr ausbreiten — getilgt wird. Nach der Tilgung findet sich auf kopfstehendem Blatte (Hs. 52, vorläufige Zählung) der endgültige Schluß ein:

49—: I:
a *Stille sind die Tage des Einsamen*
b *Blauer Verzückung*
c *Voll die lauere Frühlingsnacht*
d *Im verlorenen Garten.*
e *O* (1) *des Menschen* (2) *der Seele schmerzliches Saitenspiel.*
f *Jener ward ein grünender Baum*
g *Am Abendhügel,*
h *Ein Wild,* (1) *blutend* (2) *äugend aus purpurner Wunde*
i *Wieder ein schweigender Stein.*

k *O die sanfte Sternenstunde*
l (1) *Deines* (2) *Dieses Wahnsinns.*

m.n (1) *Silbern trat* (2) *Aus der feuchten Bläue des Quells*
Trat der hyazinthene Knabe
m (3) *In der feuchten Bläue des Quells*
n *Glänzt das hyazinthene Antlitz*
o *Des Knaben,*
p *Daß die Schönheit reiner das Herz erfreue.*

q *O der kristall⟨ne⟩ Spiegel,*
r *Da in Schauern du erkennst die himmlische Büßerin*
s *O die Stunde in angstvoller Kammer,*
t *Da dein Antlitz steinern von dir fiel.*

49—64: II:

49 *Jener aber ward ein grünender Baum*
50 *Am Beinerhügel,*
51 *Ein Wild, äugend aus eiternder Wunde,*
52 *Wieder ein schweigender Stein.*

53 *O die sanfte Sternenstunde*
54—56 (1) *Dieses Wahnsinns*
Da in nächtlicher Kammer
Das aussätzige Antlitz von dir fiel.
(2) *Dieses nächtigen Wahnsinns*
(3) *Da ⟨in⟩ heiliger Ruh*
(4) *Einkehr*
Daß in (a) *nächtlich* (b) *mondener* (c) *abgeschiedener* (d) *blühender* (e) *dorniger Kammer,*
Dir das Antlitz
54 (5) *Kristallener Ruh*
55 *Daß in dorniger Kammer,*
56 *Das aussätzige Antlitz von dir fiel.*

57 (1) *Silbern* (2) *Immer* (3) *Leise* (4) *Nächtlich tönt der Seele einsames Saitenspiel*
58 (1) *Zu den* (a) *Füßen* (b) *silbernen Füßen der Büßerin,*
(2) *Blauer* (3) *Dunkler Verzückung*
59 *Voll zu den silbernen Knien der Büßerin*
60 *Im verlorenen Garten*
61 *Und an* (1) *dorniger* (2) *blühender Hecke knospet der blaue Frühling.*

62 *Unter dunklen Olivenbäumen*
63 *Tritt* (1) *ein rosiger* (2) *der rosige Engel*
64 *Des Morgens aus den Gräbern der Liebenden.*

Zwischenfassung

Die Zwischenfassung ist aus Streichungen und einem handschriftlichen Schluß entstanden, die sich auf einem Fahnenabzug der 1. Fassung (Hs. 155, vorläufige Zählung) finden:

Gestrichen sind v. 20—25 (*Was schweigst du* bis *härener Höhle.*) sowie
v. 60—64 (*Im verlorenen* bis *der Liebenden.*)

Der neue Schluß (v. 60.61) lautet:

60 *In der blauen Stille*
61 *Und Versühnung des Ölbaums* ⟨.⟩

Letzte Fassung

Bleistiftentwurf auf 2 Seiten (Hs. 89 und 90, vorläufige Zählung)
Erster Druck: *Sebastian im Traum*, Leipzig, 1915. Text siehe *Dichtungen* S. 143f.

1 ⟨*Passion*⟩
2 *Wenn Orpheus silbern die Laute rührt*
3 *Beklagend ein Totes im Abendgarten;*
4 *Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen.*
5 *Es rauscht die Klage das herbstliche Rohr*

6—12:

6.7 (1) *Der blaue Teich;*
Hinsterbend unter dämmernden Bäumen
Der Schatten der Schwester,
(2) *Der blaue Teich; hinsterbend unter grünenden Bäumen*
8.9 (1) *Begegnet der* (2) *folgend dem Schatten der Schwester;* (a) *dunkler* (b) *dunkle Liebe*
10 *Eines wilden Geschlechts,*
11 *Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht.*
(1) gestrichen und wieder unterpungiert: *O daß frömmer die Nacht käme. Christus.*
12 (2) *[Stillere Nacht.]* (3) wie: (1)

13—15:

13.14 (1) *Schwärzlich sinken die Lider im Abendrot.*
(2) *Stille verstummen zu Häupten die ernsten Wipfel.*
Zwei Wölfe im finstern Wald
13 (3) *Unter finsteren Tannen*
14 *Mischten Wölfe ihr Blut in steinerner Umarmung;*
(1) *Purpurne* (2) *Goldene Wolke*
(a) *Die langsam segelt über dem Steg,* (b) *Langsam fliehend über den Steg,*
15 (3) *Schwarze* (4) *Grauliche Schatten; ein Goldnes*
16 *Verlor sich die Wolke über dem* (a) *Steg,* (b) *Baum* (c) *Wipfeln* (d) *Steg,*

17—21:

(1) *Am* (a) *Tannenweiher* (b) *Teich, darin* (α) *wir* (β) *sie schweigend*
(2) *So nächtig hallen die Schritte durch die alte Allee*
17 (3) *Geduld und* (a) *Schwei* (b) *Ruh* (c) *Schweigen der Kindheit.*
18 *Wiederbegegnet* (1) *ein zarter Leichnam*
Am grünenden Hügel
(2) *der zarte Leichnam*

19 *Am Tritonsteich* [,]
20 *Schlummernd in seinem hyazinthenen Haar;*
21 *Daß endlich zerbräche das* (1) *Haupt* (2) *immerwache* (3) *glühende* (4) *kühle Haupt.*

Darunter später eingefügt, durch stark schwärzende Streichung nur unsicher lesbar: *Gewittrige Nacht.*

22 *Denn immer folgt ein blaues Wild,*
23 *Ein Äugendes unter dämmernden Bäumen*
24 *Dieser dunkleren Pfaden*
25 *Wachend und bewegt von* (1) *schmerzlichem* (2) *nächtigem* (3) *goldenem* (4) *nächtigem Wohllaut,*
26 *Süßer Bekümmernis* (1) *Goldne* (a) *Ruhe* (b) *Nacht; Verdammnis!* (2) *Goldne* (a) *Trauer* (b) *Qual. Im* (α) *vergessenen* (β) *verfallenen Garten.*
27 *Oder es tönte dunkler Verzückung*
28 *Voll das Saitenspiel*
29 *Zu den* (1) *kühlen* (2) *keuschen* (3) *dornigen* (4) *kühlen Füßen der Büßerin*
30 *In der steinernen Stadt.*

Ein unveröffentlichtes Beileidschreiben Adalbert Stifters an Frau Erzherzogin Sophie von Habsburg-Lothringen

von

Josef Buchowiecki (Wien)

Adalbert Stifter hatte auf den Tod des Kaisers Maximilian von Mexiko einen Gedenkartikel geschrieben, der verspätet am 16. 7. 1867 in der Wiener Abendpost erschien[1]. Frau Erzherzogin Sophie[2] richtete darauf am 19. 7. 1867 ein Danktelegramm an Stifter[3]. Nach Erhalt des Telegrammes fragte Stifter bei seiner Freundin, der Freifrau Emilie von Binzer, an, ob es angezeigt sei, der Frau Erzherzogin ein Beileidschreiben zu schicken und bat gleichzeitig um Anweisung über die äußere Form des Briefes[4], da Freifrau v. Binzer durch ihren persönlichen Verkehr mit dem Kaiserhause[5] in diesen Sachen geübt war. Freifrau v. Binzer schrieb sofort an Stifter einen Brief[6], in welchem sie ihm anriet, zu schreiben, und teilte ihm auch die Formalitäten mit, unter welchen dieser Brief geschrieben werden sollte. (Sie hatte auf einem mitgesendeten Quartbogen genau ausgezeichnet, wie breit der Rand sein müsse und wie tief die Anrede gesetzt werden solle[7]. Hierauf verfaßte Stifter folgenden Brief.

Eure kaiserliche Hoheit!

Nach langem Zaudern, ob es mir, dem Unterthanen des erhabenen österreichischen Kaiserhauses zustehe, auf die Worte die mir Eure kaiserliche Hoheit für meinen Aufsaz über den Tod Seiner Majestät des Kaisers von Mexico durch den Telegraphen zukommen zu lassen die Gnade hatten, ein Schreiben an Eure kaiserliche Hoheit zu richten, folge ich dem Drange meines Herzens u schreibe. Ist es ein Fehler gegen die Ehrfurcht vor dem höchsten Kaiserhause, so ist es gewiß kein Fehler gegen die Ehrfurcht vor dem Mutterherzen.

Die ersten Nachrichten über den Tod des Kaisers glaubte ich nicht. Als dan durch die Telegrame die Gewißheit kam, jamerten wir, meine treffliche Gattin u ich unter Tränen in unserem Zimer. Ich suchte durch die Betrachtung der Größe u Reinheit des Lebens u des Todes des Kaisers zuerst meine Gattin u dann auch

[1] Wiederholt in SW 16, S. 380 ff. (SW = Prag-Reichenberger, Gesamtausgabe der Werke Stifters).

[2] Der erstgeborene Sohn der Frau Erzherzogin ist Kaiser Franz Josef I. von Österreich.

[3] SW 24, Nr. 491, S. 139.

[4] SW 24, Nr. 963, S. 230.

[5] *Adalbert Stifter Almanach 1937.* Gustav Wilhelm, *Aus dem Briefwechsel des Kaisers Maximilian mit der Freifrau v. Binzer*, S. 85 ff.

[6] SW 24, Nr. 492, S. 139.

[7] SW 24, S. 271. Gustav Wilhelm schrieb: „Ob Stifter ihren Rat befolgt und ein Beileidsschreiben an die Erzherzogin gerichtet hat, konnte ich nicht feststellen."

mich zu trösten. Hierauf sezte ich mich an den Schreibtisch, u schrieb, was ich gesagt hatte, auf ein Blat nieder. Ich schrieb es, ohne an Schmuk zu denken, aus dem Gefühle meines Herzens. Ich sendete das Blat sogleich an die Wienerzeitung, welche den Druk desselben eben erst nach sechs Tagen brachte, daher die verspätete Erscheinung.

Eure kaiserliche Hoheit! Wie ich aus einer vieljährigen Betrachtung menschlicher Geschike in der Gegenwart u Vergangenheit u aus einer langen Erfahrung weiß, dürften wenige Erscheinungen in der Weltgeschichte so schön u rein sein wie das Bild des Lebens u Sterbens des Kaisers Maximilian. Das fühlen jezt schon dunkler oder klarer Tausende, u selbst durch die Reden fremder Staatsmäner vor Parlamenten schimert die Wärme des Empfängnisses dieses Bildes hindurch. Meine Seele, durch eine lange nunmehr weichende Krankheit des Körpers u durch das damit verbundene Ungemach geläutert, veredelte sich durch dieses erhabene Beispiel, u ich bin für den Rest meines Lebens dadurch ein besserer Mensch geworden! Und so wird es bei Unzähligen sein, u in hohem Maße bei denen, denen noch ein langes Leben bevor steht. Wenn Zeiten in Guten zu sinken beginnen, wie es wohl bei der unsrigen der Fall ist, dan erwekt Gott Vorbilder, die leuchtend das Hohe u Große des Lebens zeigen,
[Ende der 1. Seite]
das die Menschen zu verlieren im Begriffe sind. Und an Maximilian hat es Gott in einer Weise gethan, die die ganze Welt aufrüttelt, wie die unaussprechlich vielen klaren oder verworrenen Kundgebungen darthun, die jezt laut werden. Und in der Zukunft, wenn alle Nebendinge von diesem Bilde hinweg gekommen sind, wird es in noch verklärterem Glanze strahlen, u in unabsehliche Zeiten wirken. Aber alles Große u Außerordentliche trit mit Schmerzen in die Welt, wie die Martierer ihr irdisches Leben zertrümern lassen, ehe die Palme des Himels kömt. Diesen Schmerz nun empfinden wir jezt alle, u unter Allen, wie nahe sie auch dem hohen Verblichenen sein mögen, steht das Mutterherz oben an. Möge der Himel unser Gebet erhören, u dem Mutterherzen die Kraft geben, den Schmerz um ihren Sohn u seine Größe tragen, u ihn dem Allmächtigen aufopfern zu können, wie einst die heiligste der Mütter ihren Schmerz Gott aufopferte, als ihr Sohn durch seinen Tod die Welt erlöste.

Eure kaiserliche Hoheit ließen mir den Wunsch kund werden, daß mir Gott meine Worte über den Kaiser reichlich lohnen möge. Sie sind schon reichlich belohnt, zuerst dadurch, daß mein Gott gewährte, die Größe des Kaisers erkennen zu können, u dadurch, daß ich meine Gattin u mich tröstete, u im höchsten Maße dadurch, daß ich Eurer kaiserlichen Hoheit, wie Sie mir berichten ließen, einigen Trost in das schmerzerfüllte Herz senkte. Dazu kömmt noch, daß auch andere Herzen getröstet werden, wie mir manche Versicherungen zukommen, u mir namentlich die Baronin Binzer, der ich geschrieben habe, zurük schreibt: „Sie haben wahrhaft getröstet, es war das erste Mal, daß ich mit einiger Fassung das schrekenvolle Ereignis ins

Auge fassen konnte.“ So viel des Lohnes sind meine einfachen Worte, die ich ja nur aus meinem natürlichen Gefühle nieder geschrieben habe, nicht werth. Ich sage Euer kaiserliche Hoheit den tiefsten innigsten erfurchtvollsten Dank, u bitte, nicht zu zürnen, daß ich Euer kaiserliche Hoheit so viel geschrieben habe.

In tiefster Ehrerbietung zeichne ich mich
Euer kaiserliche Hoheit
Unterthänigster

Linz am 25ᵗ Juli 1867. *Adalbert Stifter*

Original im Besitze der Familie Habsburg-Lothringen, verwahrt im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien.

Format des Briefes: Großquart Doppelbogen, 230 mm breit, 288 mm hoch. Abstand links und rechts je 16 mm, unten 28 mm. 1. Seite oben 55 mm, 2. Seite oben 28 mm, die 3. und 4. Seite ist leer.

Besprechungen

Heinrich Götz, Leitwörter des Minnesangs. (Abhandl. d. Sächs. Akademie d. Wissensch. zu Leipzig, Phil.-Hist. Klasse, Bd. 49, Heft 1) Berlin, Akademie-Verlag 1957. 189 S.

Die aus der Arbeit am Althochdeutschen Wörterbuch in Leipzig erwachsene Untersuchung von zehn für den deutschen Minnesang kennzeichnenden Wörtern will zunächst eine Antwort geben auf die Frage „nach dem Wege, den sie zurückgelegt haben, ehe sie in der höfischen Sprache des Minnesangs zentrale Bedeutung erlangen" (S. 5). Das heißt aber für den Verfasser die Untersuchung des Vorkommens und der Bedeutung der entsprechenden Wörter im Althochdeutschen. Dabei genügt es nicht, eine für den Minnesang typische Bedeutung schon für das Althochdeutsche zu belegen; vielmehr will der Verfasser zeigen, wie gerade diese Bedeutung „sich in das Bedeutungs-Gesamt des Wortes eingliedert" (S. 5), sich zahlenmäßig zu den übrigen Bedeutungen des betreffenden Wortes verhält. Um den ganzen Bedeutungsumfang der untersuchten Wörter aufzuzeigen, werden deren althochdeutsche Belege vollständig verzeichnet, die mittelhochdeutschen nur, soweit sie dem Minnesang angehören.

Der Verfasser ordnet die zehn von ihm untersuchten Wörter drei Bedeutungsfeldern unter, wobei jeweils die Darstellung der Verhältnisse im Minnesang auf die Ausbreitung des äußerst vielschichtigen althochdeutschen Materials folgt. Als „Wörter des Wertes" gelten mittelhochdeutsch *sælde*, *tiure* und *wert*; zu den „Wörtern des Schmerzes" zählen mittelhochdeutsch *sorge*, *riuwe*, *arebeit* und *kumber*; „Wörter der Hoffnung" sind mittelhochdeutsch *wân*, *trôst* und *gedinge*. Indessen werden nicht bloß die genannten Simplicia, sondern zusätzlich zahlreiche von den gleichen Stämmen abgeleitete Nomina und Verba behandelt.

Letzthin geht es dem Verfasser um die „Leistung des Minnesangs für die Bedeutungsentwicklung und -geschichte der bearbeiteten Wörter" (S. 6). Da er aber, wofür er sich selbst ausdrücklich entschuldigt, die zum besseren Verständnis der Eigenleistung des deutschen Minnesangs erforderliche Kenntnis der provenzalischen Troubadourlyrik nicht mitbringt, kann es sich bei seiner Darstellung nur um einen ersten Versuch handeln, dessen Ergebnisse von der vom Provenzalischen herkommenden Forschung bestätigt, ergänzt oder korrigiert werden müssen.

Die Arbeit verfolgt noch ein weiteres Ziel. Die meisten der untersuchten Wörter haben Anfangsbuchstaben, die am Ende des Alphabets liegen. Die entsprechenden Artikel des Althochdeutschen Wörterbuches werden somit erst in einiger Zeit erscheinen können. Die minuziöse Ausbreitung des vollständigen althochdeutschen Wortmaterials bietet indessen jetzt schon der Wissenschaft die Möglichkeit, wenigstens auf einem beschränkten Gebiete die in den Sammlungen zum Althochdeutschen Wörterbuch angehäuften Schätze zu nutzen und fruchtbar zu machen. So stellt die Arbeit des Verfassers einmal eine äußerst nützliche Materialsammlung dar, zum andern einen immerhin beachtlichen Versuch, das so bereitgestellte Material unter einem bestimmten Blickwinkel zu deuten und auszuwerten. Eine Besprechung hat beide Aspekte zu beachten.

Die Darbietung der Belegstellen entspricht ganz dem Gebrauch des Althochdeutschen Wörterbuches[1]. Die Verwendung der gleichen Siglen hier wie dort, aus Gründen der Raumersparnis durchaus gerechtfertigt, wirkt sich indessen auch nachteilig aus: nicht jeder Benutzer wird die beiden ersten Lieferungen des Althochdeutschen Wörterbuches, wo auf den Seiten Iff. die Ab-

[1] Mehrmals stehen Teile des Belegtextes, der stets kursiv geboten ist, fälschlich in Antiqua, so etwa S. 45, 4. Zeile v. unten: *dol*; S. 46, 14. Z. v. oben: *über* — während andererseits subjektiver Text kursiv erscheint, so S. 76, 20. Z. v. oben: von; S. 123, 7. Z. v. oben: und widerruft sich sofort. Zudem finden sich mehrere Druckfehler, etwa S. 19, 22. Z. v. unten: ihr (statt ist); S. 25, 2. Z. v. unten: perfecta; S. 49, 12. Z. v. oben: *iemer weinet*; S. 116, 9. Z. v. unten: *lîhtez*; S. 129, 9. Z. v. oben: *hendeblôz*; S. 142, 18. Z. v. unten: *theiz*.

kürzungen erläutert werden, ständig heranziehen können. Sicher hätte der Verfasser die Benutzung seines Werkes erleichtert, wenn er dem Text-Verzeichnis S. 179, wo die doch bedeutend leichter aufzulösenden Siglen für die Dichter aus *Minnesangs Frühling* aufgeführt werden, eine Erklärung auch der Siglen für die althochdeutschen Dichter und Werke beigegeben hätte.

Über die Aufgliederung der Belege nach Bedeutungsnuancen (für den althochdeutschen Teil ist das Manuskript des Althochdeutschen Wörterbuches zweimal direkt übernommen; siehe die Anmerkungen auf S. 119 und 156) wird man in manchen Fällen anderer Meinung sein können, ohne daß — vor allem, wo die Unterscheidung sich auf althochdeutsches Glossenmaterial stützt — eine eindeutige Entscheidung möglich wäre. Gelegentlich jedoch widerspricht die Bedeutungsdifferenzierung dem belegbaren Befund, so etwa, wenn Notker, Marc. Cap. 68, 11[2] als frühester Beleg für *sâlida* „in der Personifizierung als ‘Göttin des Heils, Wohlergehens, Glückes’“ aufgefaßt wird (S. 25).

Im Mittelhochdeutschen entspricht *Frou Sælde* der lateinischen *Fortuna*, wobei „es sich bei der für das Mittelalter bezeichnenden Fortuna-Vorstellung um die der Fortuna auf [bzw. mit] dem Rade“ handelt (S. 39 Anm. 2, woselbst auch die einschlägige Literatur). Notker gibt in seiner Boethius-Übersetzung das appellative *fortuna* meist durch *sâlida* oder *sâligheit* wieder, so daß es verwundert, wenn er im gleichen Werk *sâlida* nicht zur Bezeichnung der Göttin *Fortuna* verwendet, sondern das lateinische Wort hier unübersetzt beibehält. Der Verfasser glaubt, Notker habe „die Fortuna offensichtlich nur angesichts der zahlreichen anderen *fortuna*-Stellen des Boethius-Textes aus Gründen der Deutlichkeit unübersetzt gelassen“ (S. 25). Den gleichen Gebrauch kennt aber noch zum Beispiel der Straßburger *Alexander* mit Vers 3416ff.

Fortuna di ist sô getân:
ir schîbe lâzet si umbegân.
si hilfit den armen, sô si wile,
den rîchen hât si ze spile;
umbeloufet ir rat,
dicke vellet, der dâ vaste saz[3]

neben *di sâlde volget sînen vanen* (V. 2439) und *swî ime di sâlden volgen* (V. 6179)[4]. Wo im Mittelhochdeutschen *sælde* eindeutig personifiziert als Göttin *Fortuna* auftritt, erscheint stets die Verbindung *Frou Sælde*[5], so etwa auch bei Walther 43, 1[6]. 5 und 55, 35. Wenn Notker an der genannten Stelle die Göttin *Salus* durch *sâlida* wiedergibt, so kann es sich nur um das Appellativum handeln, das zu wählen hier wegen des lautlichen und bedeutungsmäßigen Zusammenhangs beider Wörter nahelag. Das beweist vor allem auch die Tatsache, daß Notker die in Buch I, 31 (68, 6 bis 73, 13) auftretenden Götternamen zu deuten versucht: *lares „hérdcóta“*, *ianus „ánagângônnes cót“*, *quirinus „ter éigeno flégare“*, *Fors „Ter zuîuel-gót“*, *pluton „der fiur-gót“*, *mulciber „dér diu uuólchen smélzet ze régene“*, *tellurus „der érdcót“*, *liber „Ter uuîngót“*, *Neptune „dû méregót“*,

[2] Zitate nach der Ausgabe von E. H. Sehrt und Taylor Starck, Altdeutsche Textbibliothek 37, (1935).

[3] Lamprechts *Alexander*, hrsg. u. erklärt v. Karl Kinzel (Germanist. Handbibliothek VI) 1884. Vgl. auch die *Fortuna*-Belege aus *Martina*, *Titurel* u. *Krone* bei Wilhelm Wackernagel, *Kleinere Schriften* I, 1872, S. 241ff.

[4] Die *Historia de preliis* hat hier *qualiacunque eum sequuntur prospera*, siehe Lamprechts *Alexander*, ed. Kinzel S. 339f.

[5] Vgl. Benecke/Müller/Zarncke, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch* Bd. II 2, S. 37. Über die Entwicklung der Personifizierung vgl. etwa die Untersuchung des *Frou Werlt*-Motivs durch Gisela Thiel, *Das Frau Welt-Motiv in der Literatur des Mittelalters*. Diss. Saarbrücken 1956.

[6] Götz (S. 39) zitiert nach der Ausgabe von Wilmanns/Michels (Germanist. Handbibliothek I 2) 1924: *diu sælde* 43, 1. Dafür spricht sich aus Wilhelm Braune PBB 41, 1916, S. 190 (im Anschluß an die Hss. EU*), da die Personifizierung erst mit 43, 5 beginne (!). Dagegen aber Carl von Kraus, *Walther v. d. V. Untersuchungen*, 1935, zur Stelle.

fortuna „diu uuîlsâlda“, saturnus „ter áltcót“ usw. — sämtlich keine Nomina propria. Diese bleiben auch in Notkers Marcianus Capella-Übertragung zumeist unübersetzt: *lares domorum. urbiumque „íngóv/men híusero álde búrgo. Tîe héizent lares . fóne íro mûoter lara“* (188, 22ff.).

In der Stelle Otfried I, 3, 27[7] sieht der Verfasser die „Vorstellungskette von Wurzel — Blüte — (Frucht)“ verwirklicht, worin „Maria nicht nur die Begnadete, sondern auch die Gnadenspenderin“ sei (S. 20). Diese Vorstellung, im Althochdeutschen noch wenig ausgebildet[8], begegnet „in der frühmittelhochdeutschen Marienlyrik . . . voll ausgeprägt: Mit dem Preis der begnadeten Maria verbindet sich die Bitte an die Gnadenspenderin Maria“ (S. 50). Wenn so versucht wird, dem Adjektiv *sælec* die Bedeutung „gnadenbringend“ zuzuweisen, dürfte dies nicht restlos überzeugen.

Die „Vorstellungskette Wurzel — Blüte — (Frucht)“ entspricht durchaus nicht Jes. 11, 1 *et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet*, wo vielmehr Jesus als die Blüte bezeichnet wird, entsprechend Cant. cantic. 2, 1 *Ego flos campi et lilium convallium.* Da Otfried Maria *thiu sâliga bluoma* nennt, wird der Stelle eine andere Vorstellung zugrunde liegen, etwa Cant. cantic. 2, 2 *Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias*[9]. Der Gedanke des Hervorgehens der Frucht aus der Blüte kann kaum die Wahl der Blume als Sinnbild für Maria veranlaßt haben, wie schon der besonders häufige Gebrauch von *rosa* und *lilium* zeigt. Vielmehr dürften die Keuschheit und Unberührtheit der Gottesmutter Ausgangspunkt gewesen sein[10]. Jedenfalls weisen auch die Bezeichnungen Mariens im lateinischen Schrifttum des Mittelalters in nichts auf die Reihe Wurzel — Blüte — Frucht hin: *flos aeternus, campi, florum, humani generis, incomparabilis, innocentiae, mysticus, virginitatis, virginum*; *lilium candescens, purissimum, convallium, sine spina*; *rosa florida, paradisi*; *viola castitatis et humilitatis*[11]. Hierher gehören aus deutscher Dichtung Stellen wie etwa

er chunde wol chôsen,
von der lilien unt von der rôsen,
diu der dorne niene hât[12]

oder *Ave Maria, ain ros an alle dorn*[13] usw.

Daß man sich im Gebet mit der Bitte um Hilfe an Maria wandte, soll nicht geleugnet werden. Wie sich daraus aber die Bedeutung „Heil schenkend“ für das Adjektiv *sâlîg, sælec* herleiten lasse, bleibt unerklärt. Wenn die Verfasserin des Arnsteiner Marienliedes Maria verehrt

durg die dîne grôze guode,
durg die dîne ôtmuode,
durg die dîne sûvercheit,
durg die dîne grôze mildecheit[14],

[7] *Otfrids Evangelienbuch*, hrsg. v. Oskar Erdmann (Sammlung germanist. Hilfsmittel I), 2. Aufl. 1934.

[8] Wenn der Verfasser S. 50 von den althochdeutschen Belegen für die Vorstellung von Maria als der Gnadenspenderin spricht, so ist dies irreführend, da er S. 20 nur einen einzigen Beleg dafür beanspruchen kann.

[9] Möglicherweise haben sich bei Otfried beide Vorstellungen vermengt. Eine Parallele zu Otfried etwa *Speculum ecclesiae* (ed. Kelle, S. 107) *alse diu lilje unde diu rôse ûz den dornen bluot, same wart diu unser rôse, s. Maria, von den Juden* (Otfried *thie warun wúrzelun . . .*) *geborn.*

[10] Vgl. Honorius Augustodunensis, *Sigillum beatae Mariae* II (Migne, PL 172, 502) *sicut lilium carduos et urticas decore et suavitate*; *sic Maria praecellit omnes Ecclesias castitatis decore et sanctitatis suavitate.*

[11] Migne, PL, Register, Bd. 219, Sp. 502ff.

[12] Priester Wernhers *Maria*, hrsg. v. Carl Wesle (Altdt. Textbibliothek 26) 1927, Vers 133ff.

[13] *Deutsche Lyrik des Mittelalters.* Auswahl u. Übersetzung v. Max Wehrli 1955, S. 494 u. 605.

[14] Götz, S. 45 (zitiert nach Müllenhoff/Scherer, *Denkmäler.* 3. Aufl. 1892, Bd. I S. 141—151, Vers 116ff.).

so läßt sich *mildecheit* nicht als „Freigebigkeit in bezug auf Gnadenspendung" interpretieren, da, wie aus den Versen 312ff. hervorgeht, *mildecheit* dem lateinischen *clementia* entspricht[15]. Schließlich zeigt der Vergleich von Vers 17f. der Mariensequenz aus Muri mit Heinrich von Rugge 105, 10[16] zwar „die formale Ähnlichkeit, die zwischen der Bitte an die gnadenspendende Maria und der an die gnadenspendende *frouwe* bestehen kann" (S. 45)[17]; indessen entspricht dem *sælic wîp* des Minnesängers gerade nicht das Epitheton *sælic*, sondern eben *hêr*. Althochdeutsche und frühmittelhochdeutsche Dichtung erlauben also keineswegs, im *sælegen wîp* des Minnesängers die gnadenspendende Dame zu sehen.

Trotz dieser Ansätze zur Überinterpretierung mancher Stellen ist die Materialzusammenstellung des Verfassers eine ausgezeichnete Übersetzungshilfe, vor allem ihr althochdeutscher Teil. Weniger bedeutsam muten die Versuche einer Auswertung und Deutung dieses Materials an, gegen deren methodischen Ansatz bereits schwerwiegende Einwände erhoben werden müssen.

Zum ersten birgt schon die Einengung des Blicks auf den Minnesang die Gefahr der Fehlsicht. Der große Vorzug des althochdeutschen Teiles der Götzschen Untersuchung, die Anführung sämtlicher Belege, zumeist mit längerem Kontext, fehlt hier: der Verfasser richtet sein Augenmerk einzig auf den Wortschatz des Minnesangs[18]. Vollständigkeit der Belege innerhalb dieses beschränkten Gebietes, wie sie der Verfasser anstrebt, besagt hier wenig. Denn nur die Bestimmung des Ortes der speziellen Minnesang-Bedeutung eines Wortes innerhalb dessen „Bedeutungs-Gesamts" kann zur Erkenntnis der sprachbildnerischen Leistung des Minnesangs führen. Das „Bedeutungs-Gesamt" eines Wortes aber läßt sich an Hand seines Vorkommens im Minnesang allein sicher nicht erfassen. Zu welchen Fehlschlüssen die Vernachlässigung der außer-minnesängerischen Bereiche des mittelhochdeutschen Schrifttums führen kann, zeigt sehr instruktiv das Beispiel des „Schmerzwortes" *riuwe*[19].

Die Tatsache, daß „die Dichter des frühen Minnesanges einschließlich Walthers den Ausdruck [*riuwe, rouwe, rûwe*] nur selten" gebrauchen (S. 114) — elf Belegen aus dem niederländisch-niederdeutsch-mitteldeutschen Raume (Veldeke, Hausen, Horheim, Morungen) stehen fünf Belege aus dem oberdeutschen Raume (Fenis, Hartmann, Reinmar, Walther) gegenüber —, um damit den „Liebeskummer, Minneschmerz" zu bezeichnen, wird vom Verfasser interpretiert als Spiegelung dialektischer Verhältnisse und literarischer Beeinflussungen: „Offensichtlich hat sich in Veldekes Sprachheimat die alte Schmerzbedeutung von *rouwe* stärker lebendig erhalten als im Deutschen, wo die geistliche Bedeutung die alte überflügelte, so daß wir heute nur noch die (geistliche wie weltliche) 'Reue'-Bedeutung kennen" (S. 114). Wenn in Veldekes epischen Werken *rouwe* 45mal in profaner Bedeutung „Schmerz bzw. Äußerung des Schmerzes" erscheint, so folgt „seinem Vorbild . . . sein rheinischer Nachbar Hausen, diesem wörtlich Horheim. Auch Morungens Beleg kann man in unmittelbare Beziehung zu Veldeke setzen. Demgegenüber muten die vereinzelten Belege bei den obd. Dichtern wie erfolglose Einbürgerungsversuche an" (S. 115).

Ein Blick in die Glossare zu mittelhochdeutschen Epen hätte den Verfasser vor solchen Behauptungen bewahrt. Die alte „Schmerzbedeutung" des Wortes[20] überwiegt auch auf oberdeutschem Boden die neue Bedeutung *contritio cordis*[21] durchaus. So findet sich *riuwe* als Teil des Bußsakramentes im *Parzival* vor allem im neunten Buch[22], während die meisten Belege als

[15] *Milde Maria, / genêdige Maria, / suoze Maria* (*Kleinere deutsche Gedichte des 11. u. 12. Jhs.*, hrsg. v. Albert Waag. Altdt. Textbibliothek 10. 2. Aufl. 1916. Vers 312ff.) = *O clemens, o pia, / o dulcis virgo Maria* des *Salve Regina*. Vgl. Gustav Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang d. Mittelalters*, Teil II, 1, 1922, S. 212 Anm. 8.

[16] Götz, S. 45.

[17] Vgl. hierzu etwa Eduard Wechßler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*. Bd. I, 1909, passim.

[18] Benutzt sind lediglich Walther und *Minnesangs Frühling*.

[19] Götz, S. 106—118. [20] Götz, S. 106f. [21] Götz, S. 109ff.

[22] 448, 25; 451, 8; 466, 11. Vgl. Friedrich Maurer, *Leid*, 1951, S. 140ff. u. pass.

„Schmerz, Leid, Kummer, Betrübnis" gedeutet werden müssen[23]. Von sieben *riuwe*-Vorkommen in Hartmanns *Iwein*[24] stellt sich nur eines zur Bedeutung *poenitentia, contritio cordis*; im *Armen Heinrich* findet sich unter sechs *riuwe*-Belegen[25] nur einer mit profaner Reue-Bedeutung. Gerade Hartmann bietet aber auch einen Minnesang-Beleg für die Bedeutung „Äußerung des Liebeskummers, Minneschmerzes; Klage"[26]. Der Vergleich dieser einen Stelle mit den übrigen Belegen für *riuwe* „Schmerz" im Werke Hartmanns erlaubt nunmehr wohl nur den einen Schluß: nicht der weitere Abstand der oberdeutschen Dichter vom niederländischen Sprachgebiet, nicht der geringere Einfluß der Dichtungen Heinrichs von Veldeke haben als Ursache des seltenen Auftretens von *riuwe* „Minneschmerz" in den Dichtungen des deutschen Minnesangs zu gelten — vielmehr ist *riuwe* in der vom Verfasser so ausführlich behandelten Bedeutung einfach kein Leitwort des Minnesangs.

Der zweite Einwand richtet sich gegen die (schon im Titel des Buches ausgesprochene) Beschränkung der Untersuchung auf wenige ausgewählte Leit-Wörter des Minnesangs. Schon über die Definition dieses Terminus ließe sich streiten. Wenn aber der Verfasser versucht[27], die „Leistung des Minnesangs für die Bedeutungsentwicklung und -geschichte der bearbeiteten Wörter" zu würdigen (S. 6), so sind seine Grundlagen unzureichend: nicht nur, daß das Vorkommen typischer Minnesang-Bedeutungen in der epischen Dichtung usw. unbeachtet bleibt — wir vermissen auch ein Zu-einander-in-Bezug-setzen der behandelten Wörter. Was sich aus der Arbeit des Verfassers für die Leistung des Minnesangs ergibt, ist kaum mehr als die Tatsache, daß hier bestimmte, schon im Althochdeutschen angelegte Bedeutungsnuancen ergriffen und noch weiter auf die eigentümliche Minnedoktrin hin eingeengt wurden. Daß es aber gerade die von Götz zusammengestellten Leitwörter waren, die dieses Schicksal erfuhren (ob parallel zu weiteren, nicht berücksichtigten Wörtern oder in ihnen entgegengesetzter Richtung, geht aus der Untersuchung nicht hervor), wäre des Versuchs einer genaueren Begründung wert. Diese dürfte indessen nur mit den Methoden einer Wortfeld-Lehre[28] zu erarbeiten sein, nämlich durch eine „stets und immer von neuem das Gesamtfeld ins Auge fassende zeitlich rückwärts und vorwärts vergleichende Beschreibung"[29]. Den Wortschatz des Minnesangs unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten, hätte dem Verfasser schon durch seine eigene Aufteilung des Materials in drei Bedeutungsgruppen nahegelegt werden sollen. Keinesfalls genügt es, die Bedeutungen bestimmter Wörter im Alt- und Mittelhochdeutschen unverbunden nebeneinanderzustellen, da ja „aus dem historischen Ursprung einer Sache Schlüsse auf ihr Wesen nicht gezogen werden dürfen. Das Wesen der Sache ist durch Aufzeigung ihrer Stellung und Wirkung innerhalb desjenigen Systems zu erforschen, dem sie jetzt angehört"[30]. Das Gesamtfeld dieses Systems erst entspräche einem echten „Bedeutungs-Gesamt"[31], aus dessen Gefüge sich endlich wirkliche Leitwörter aussondern ließen, Sonderbedeutungen als Ergebnisse der sprachumformenden Kraft des höfischen Minnesangs. Ein Weg, dem des Verfassers entgegengesetzt, wäre nach unserer Meinung die angemessenere Methode zur Lösung des aufgeworfenen Problems: Leitwörter am Ende der Untersuchung eines großen Gesamt-

[23] Vgl. etwa 461, 1f. *mirst vreude ein troum: / ich trage der riuwe swæren soum.* Zu *riuwe* im „epischen" Minne-Bereich vgl. etwa 532, 7ff. *swem herzenlîchiu triuwe ist bî, / der wirt nimmer minnen vrî, / mit vreude, etswenne mit riuwe.*

[24] Vers 3090. 3209. 3231. 3389. 1604. 2070—8107.

[25] Vers 477. 501. 1002. 381. 738—819.

[26] *Minnesangs Frühling* 205, 1.

[27] Dabei handelt es sich nach seinen eigenen Worten um einen „ersten vorsichtigen Versuch" (S. 6).

[28] Deren Grenzen der Rezensent im übrigen sehr wohl einsieht.

[29] Jost Trier, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes.* Bd. I, 1931, S. 13.

[30] Ebda., S. 12f.

[31] Im Unterschied dazu untersucht Götz (siehe S. 5) lediglich das Bedeutungs-Gesamt eines Einzelwortes unter Verzicht auf die Anwendung jeglicher Art von Feldgliederungsversuch — abgesehen von der Unterordnung der untersuchten Wörter unter drei Oberbegriffe.

feldes, nicht als apriorisch gesetzte Fixpunkte in einem in seiner Gliederung im übrigen völlig vernachlässigten Großgefüge.

Wie schon betont, sind zwei Seiten der Untersuchung zu unterscheiden. Als Materialzusammenstellung handelt es sich um eine durch Vollständigkeit, Übersichtlichkeit der Anordnung und Klarheit der Darstellung bestechende Arbeit, deren Wert als Hilfsmittel vor allem beim Übersetzen aus dem Althochdeutschen nicht überschätzt werden kann. Wenn auch daneben die Methode der Auswertung des Wortmaterials nicht hinreicht, die Frage nach der sprachlichen Leistung des deutschen Minnesangs endgültig zu beantworten, so wird das Buch doch Grundlage jeder zukünftigen Untersuchung des Minnesang-Wortschatzes sein müssen.

Köln Gerd Bauer

Heinrich Henel, The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer, Madison 1954, The University of Wisconsin Press, 333 S., und **Helene von Lerber,** Conrad Ferdinand Meyer. Der Mensch in der Spannung, München 1949, Ernst Reinhardt Verlag, 384 S.

Henels Buch gehört zu den Werken, die überzeugen, weil sie erkennen lassen, daß mit den feinsten Mitteln der gegenwärtigen Kritik und des Kunstverständnisses neue Erkenntnisse gesichert werden. Es müssen schon ganz andere Zeiten kommen, ehe man von dieser Darstellung mit einem relativierenden „man kann Meyer auch so sehen" zu einer gewandelten Auffassung übergehen wird. Selbst dann wird Henels Beitrag unter denen bleiben, die man nicht übersehen darf; die Dichtung Meyers ist darin auf einen Platz gerückt worden, der dafür wie ausgespart erscheint.

Das gilt vor allem für die Lyrik. Die Novellen zieht Henel nur gelegentlich heran, ohne genauer auszuführen, daß auch sie dem gleichen Gesetz einer sehr eigenartigen künstlerischen Veranlagung unterstehen und wie die Gedichte eng miteinander verbunden sind. Diese Verbundenheit ist stärker, als sie die gemeinsame Verfasserschaft im Werke anderer Dichter herstellt. Sie erklärt sich aus der besonderen, beschränkten und beschränkenden Schöpferkraft Meyers. Er konnte und durfte nicht frisch und unbekümmert seine Stoffe aus der natürlichen Umwelt holen, sondern sah sich auf eine Anzahl von Motiven oder Symbolen angewiesen, die er in verhältnismäßig frühen Jahren gesammelt oder von wer weiß woher empfangen hatte. Diese Motive werden zur Triebkraft seines Schaffens; jedes brachte seine hohen künstlerischen Ansprüche mit und vor allem eine ungemein genaue Empfindlichkeit gegenüber dem Stofflichen, mit dem es zusammenschießen und zum Gedicht werden konnte. Die Szene, das Ereignis — Henel spricht von „themes" —, durch die sich die Motive oder Symbole künstlerisch ausdrückten, konnten aus allen möglichen Bereichen stammen, aus persönlichen oder geschichtlichen, aus der Landschaft oder der bildenden Kunst; die Kriterien, nach denen Meyer wählen mußte, kannten keine andere Rücksicht als die auf das Höchstmaß, mit dem ein Stück Außen- oder Innenwelt dem Symbolgehalt die vollendete Ausstrahlung gewährte. Wenn er dabei auch einmal auf ein ganz persönliches Erlebnis zurückgreift, so tut er das nicht als Erlebnisdichter, sondern als Symbolist.

Aus dieser unabdingbaren Art, aus dem Besitz gewisser Motive entwickelt Henel die Wesenszüge der Gedichte und der Dichtung Meyers insgesamt. Es sei gleich betont, daß er diese Entwicklung selbst sprechen läßt, aus dem Werden des Werkes, das er mit bewundernswertem Fleiße auch in seinen unveröffentlichten Teilen untersucht. Wenn es danach so aussieht, als hätten die Dinge nur diesen Gang nehmen können, so heißt das nicht, daß Henel ihn *a priori* abgesteckt hat.

Auf eine Zusammenstellung aller vorkommenden Motive hat der Verfasser verzichtet. Er führt die *Liederseelen* als ersten Beleg an für die Macht, mit der die Symbole Meyers Seelenleben beherrscht und für die Dauer, mit der sie ihn beschäftigt und geplagt haben. Weitere Symbole — der Nachen, weiße Blüten, Wetterleuchten, der Schmetterling, der abtrünnige Mönch und andere — werden da eingeführt, wo sie Henel für sein Hauptanliegen braucht. Genauer gesagt, hat er deren zwei: zu zeigen, wie mühsam die Motive sich zu Kunstwerken ausprägen ließen, und wie sie sich durch das ganze Werk verästeln. Unter dem Titel „Motifs and Themes" geht er den Bemühungen nach, die der Dichter aufwenden mußte, um für seine Symbole den Vorwurf, das Thema zu finden und beide aufeinander abzustimmen. Nicht immer war die Aufgabe so schwer wie in *Frühlingsgespenster*, wo sie dann auch ungelöst blieb. Das Gedicht versucht zuviel, nämlich „ein namenloses und ursprüngliches Empfinden, das sich im Dichter wie von selbst und ohne Ursache regt, zu gestalten und gleichzeitig die abermalige Erfahrung dieser Empfindung in einer bestimmten Lage, in der plötzlichen Ankunft des Frühlings zu beschreiben" (S. 65). Der Ansturm eines persönlichen Erlebnisses ist dem Eigenleben des Symbols eher gefährlich als förderlich; das Symbol ist sozusagen die tätige Kraft, die sich lieber an einem weniger eigenmächtigen Stoff versucht. Aber auch diese günstigeren Bedingungen stellen sich selten ein, und wenn Motiv und Thema nicht von Anfang an ein und dasselbe sind, wie das in glücklichen Fällen vorkam, etwa in den Gedichten *Die Felswand* und *Eingelegte Ruder*, so ist nicht abzusehen, wie oft Meyer zugreifen und verwerfen mußte, ehe sich die befriedigende Übereinstimmung, die Kongruenz zwischen Symbol und Stoff ergab. Das Thema, das Stoffliche mag sich der Umschmelzung völlig versagen und als Rohmaterial hängen bleiben; allenfalls läßt es sich zur Allegorie und bessernfalls sogar zum Gleichnis verwandeln — zufriedengeben konnte sich Meyer nur dann, wenn der Stoff zur „symbolischen Struktur" geworden war. Henel verfolgt dieses Suchen der Motive nach dem passenden Thema auf allen verschlungenen Pfaden, und man glaubt in diesem anforderungsreichen und doch glänzend bewältigten Teil seines Buches zu spüren, daß die mühselige Schaffensweise Meyers die Arbeit des Forschers um so schwerer gemacht hat.

Wenn Henel darauf zu seinem zweiten Hauptanliegen übergeht, zur „Proliferation", so hat er den Dichter hinter sich und vor sich nur das vollendete Werk, das er nun mit frei gewordener Energie womöglich noch eindrucksvoller behandelt. Wie schon der Titel Prolifikation, Sprossung andeutet, bedient er sich dabei gerne botanischer Ausdrücke, um den für Meyers Werk so bezeichnenden Vorgang der Verästelung, Zweiung und Verpflanzung zu erhellen. Und wie diese botanische Sprache bald auf naturhafte, bald auf absichtlich eingeleitete Geschehnisse hinweist, so haben auch Meyers Gedichte manchmal wie von selbst weiter gewuchert, manchmal sind die Ableger mit sorgfältiger Hand geschnitten und verpflanzt worden. Ziemlich einfach liegen die Dinge da, wo bei der Überarbeitung eines Gedichtes eine Strophe als überzählig entfernt und zu einem neuen Gebilde ausgestaltet werden konnte. So mußte *Das Glöcklein* seine erste Strophe hergeben, damit daraus *Das tote Kind* werden konnte. Das Messer des Gärtner-Dichters kann statt einer prosodischen Einheit auch eine Szene herausschneiden und diese zu einem selbständigen Gedicht heranpflegen — *Der Pilger und die Sarazenin* hat auf diese Weise *Am Himmelstor* hervorgebracht, eine Entdeckung übrigens, auf die sich Henel etwas zugute tun darf, da sie die persönlichen Ausdeutungen fraglich macht, die gerade anläßlich *Am Himmelstor* wild ins Kraut geschossen sind und sich bis zu einem Inzestbekenntnis verstiegen haben.

Von der einfacheren Art der Sprossung hebt Henel eine andere, verwickeltere ab, bei der ein Gedicht sich in mehrere neue aufteilt, die dann alle zusammen den Gehalt des älteren reiner ausdrücken. Wiederum wird ein ganzes Geflecht von Belegen vorgewiesen, ihrer genug, um die Sprossung, die früheren Betrachtern nur da und dort aufgefallen ist, als eine Erscheinung zu erweisen, die allein die Entstehungsgeschichte dieser Gedichte erklärt und den ungemein engen Zusammenhang, den sie untereinander besitzen. Es verhält sich ähnlich mit den symbolischen Einschlüssen — sie sind des öfteren festgestellt worden, und Henel kargt nicht mit der An-

erkennung für seine Vorgänger, aber die Macht des Symbols als das Alpha und Omega in Meyers Gedicht zu erhärten, blieb ihm vorbehalten.

Die gemachten Erkenntnisse befähigen den Verfasser, Meyers Platz in der Geschichte neu zu bestimmen. Wie man das erwartet, ist es der symbolische Charakter der Werke und nicht der mehr interne Vorgang der Sprossung, der ihm die besondere geschichtliche Bedeutung verleiht. Meyer ist der erste Symbolist der deutschen Dichtung. Daß er dabei von Novalis beeinflußt worden ist, ändert nichts an dem verliehenen Prädikat; im übrigen geht Henel schnell über den Vorläufer hinweg, um dafür des öfteren auf den Nachfolger und Vollender Rilke zu sprechen zu kommen. Dabei fällt auf, daß er der Gefahr nicht ganz entgeht, mit zweierlei Maß zu messen. Was Henel an Rilke bewundert oder jedenfalls nie beanstandet, wird bei Meyer zuweilen im Tone des Vorwurfes erwähnt — nicht das symbolische Gedicht, wohl aber der symbolische Dichter und seine Lebensführung. Henel versteift sich unseres Erachtens allzusehr auf das „ungelebte Leben", das Meyer geführt und aus dem er seine Dichtung genährt haben soll. Und obschon von den „verborgenen Schätzen seines Innern" die Rede ist, der Preis, den Meyer dafür gezahlt hat, wird als allzu hoch angegeben. Er hat ihn mit nichts weniger als dem natürlichen Leben beglichen. Nun gibt es gewiß für die Symbolisten je eigene Grade der Teilhabe am Dasein. Schließlich hat ja auch Gottfried Keller sein alter ego Heinrich Lee, der gewiß kein Duckmäuser war, als einen Menschen geschildert, der in Symbolen lebt. Meyer stand weit von diesem eifrigen Mitmachen ab, aber trotzdem mitten im Leben. Daß er seine entscheidenden und bildenden Jahre auf seinem Zimmer verbracht und wenig gesehen und nichts erfahren habe (S. 52), diese Übertreibung glaubt sich Henel doch wohl selbst nicht. Dagegen nimmt er nichts oder nur wenig zurück von seiner Meinung, daß die Motive und ihre emotionale Aura Meyer ohne äußere Ursache zugeflossen seien und daß er der Dichter ohne Thema sei, was doch wohl heißt, ohne ursprüngliche Beziehung zum Tun und Treiben der Umwelt. Hier regen sich Zweifel. Man kann sich vorstellen, daß Meyer ganz besondere Erfahrungen und Erkenntnisse aufgespeichert hat, auf seine symbolische Weise, die aber auch in die Welt hinausgreift und diese nach eigenen Gesetzen erfährt und meistert, begreift und fördert. Wer an die Möglichkeiten der symbolischen Welterfassung neben der wissenschaftlichen und praktischen glaubt, wird nicht wie Henel zu dem Ergebnis kommen, das Werk Meyers löse keine Probleme. Zugegeben, er denkt hier an ideelle Probleme, aber damit trägt er unangebrachte Erwartungen an diese besondere Art von Mensch und Leistung heran. Warum bei Meyer von einer gequälten Schaffensweise sprechen und seine dichterischen Werte als nicht mitteilbar abstempeln, wenn das alles doch auch wieder ein erstes Erblühen dessen war, was man an Rilke als den reich gefüllten Weltinnenraum rühmt? Henels Klage über den Mangel einer genauen Terminologie, die erlauben würde, die verschiedenen Ausdrucksformen und den Grad der erreichten Übereinstimmung von symbolischer Bedeutung mit symbolischem Gegenstand zu treffen, mag gerechtfertigt sein, für die besondere Art der symbolischen Lebensteilnahme und Erkenntnis hat gerade die englische und amerikanische Forschung eine zulängliche Sprache entwickelt.

Sollte Henel das Werk Meyers in die weiteren geschichtlichen Zusammenhänge stellen — und man kann nur hoffen, daß er sich mit dieser Absicht trägt —, so dürften sich derlei Härten seiner Betrachtungsweise abschleifen, wie sich dann auch der jetzt noch sehr schroffe Gegensatz zwischen Erlebnisdichter und Symbolist wohl mildern wird. Gerade an Rilke erkennen wir, daß auch der symbolische Dichter nicht ohne Vorteil in chronologischer Ordnung gelesen und verstanden wird, was Henel einzig beim Erlebnisdichter wahrhaben will. Aber Mischformen aus Erlebnis und Symbol gehören zu den unvermeidlichen und reizvollen Gaben der Geschichte. Vorläufig und im Eifer der Bemühung, Meyers Eigenart herauszuarbeiten, versteht Henel keinen Spaß und richtet sehr streng, wenn einmal lebendige Pulse allzustark hämmern. Daß er *Die Veltlinertraube* als ein überhitztes Gedicht einschätzt, lassen wir aus patriotischer Vorliebe für andere Rebberge hingehen. Aber nicht bloß aus patriotischen Gründen verwahren wir uns dagegen, daß er im *Firnelicht* komische und parodistische Elemente und eine falsche Bescheidenheit

spürt (S. 191, 200). Fast im gleichen Atem- oder Schriftzug streicht er *Allerbarmen* als eines der feinsten Gedichte heraus, was es nun gewiß nicht sein kann, wenn wir uns Henels Maßstab zu eigen machen. Das Thema, einmal ganz abgesehen von seiner Verbundenheit mit dem Symbolgehalt, ist linkisch behandelt worden: ein eilig Vorübergehender, der nur einen halben Blick auf die Szene wirft, sieht dann doch auf dieser Szene allerhand und sehr viel Zeit beanspruchende Vorkommnisse. Die beiden so nahe zusammengerückten Fehlurteile müssen wohl auf das Konto eines schlechten Arbeitstages gebucht werden.

Helene von Lerber verfährt nicht annähernd mit der systematischen Folgerichtigkeit Henels, obschon sie den Untertitel „Der Mensch in der Spannung" als einen methodologischen Mahnruf hingesetzt haben mag. Doch dehnt sie den Begriff der Spannung zu weit aus, bis er schließlich alle menschlichen Erfahrungen kennzeichnet. Die Verfasserin kommt denn auch bald nur gelegentlich und pro forma darauf zurück und verliert sich — gottlob — in einer breiten und doch gut gefüllten, aufschlußreichen Betrachtung von Werk und Leben. Man darf das Buch als eine gute Einführung in die problematische Welt Meyers bezeichnen, es führt aber auch in Bereiche, die sich die straffe Themenstellung Henels und anderer Forscher versagen muß. Das trifft hier vorab auf die geistige und seelische Persönlichkeit Meyers zu. Henel läßt das Wesen Meyers nur aus Zügen erstehen, die sich von den Motiven her und infolge ihrer schöpferischen Bewegung innerhalb des Werkes förmlich aufdrängen. Wer sich so eingehend wie Meyer mit Charon und seinem Nachen abgegeben hat, muß doch wohl ein sehr bestimmtes Verhältnis zum Todesproblem gehabt haben; das Motiv des abtrünnigen Mönches macht eine doppelte Getriebenheit offenbar, zur Absonderung von der Welt und zum leidenschaftlichen Mitleben. Am liebsten würde Henel hier abbrechen und es bei diesem Persönlichkeitsbild gut sein lassen — es ist mehr ein Röntgenbild, in dem sich starke Gefühlswallungen abheben — aber er muß dann diese „geeinte Zwienatur", die Summe und Substanz von Meyers Wesen (S. 134), auch nach der religiösen Seite hin ergänzen und heidnische und christliche Züge darin vereinigen. Wie gesagt, weiter als ihn die Motive zwingen, geht Henel nicht, er sucht das Werk, nicht den Menschen zu verstehen.

Anders Helene von Lerber, die ein fülliges Portrait anstrebt und sich das Material dafür aus allen Quellen, dichterischen wie biographischen, beschafft. Was die Gedichte verkünden, muß auch das Leben Meyers durchbebt haben, was er als Mensch erfuhr, muß sich im Werk verarbeitet, geläutert wiederfinden. Wenn die Verfasserin bisweilen die menschliche Spur im Gedichte verliert, weil sich Meyer hinter eine Gebärde — Henel würde sagen: Motiv — zurückgezogen hat, so zeugt das für ihre ehrliche Vorsicht. Zahlreich laufen dagegen die Fäden aus dem Leben in die Novellen, und daß dies zu erwarten ist, würde wohl auch Henel zugeben.

Helene von Lerber kommt zu dem Schlusse, daß Meyer ein christlicher Dichter sein wollte. Daß er das nicht gewesen ist, daran läßt Henels Arbeit keinen Zweifel. Sein Werk ist heidnisch und christlich, und wenn sich, wie Helene von Lerber annimmt, darum nun ein ganz persönlicher Ring des Bedauerns und Zweifels gebildet hat, so ist das für Henel eine gleichgültige Tatsache, solange sie sich nicht als eine dumpfe, brütende Unzufriedenheit auf irgendwelche Motive niedergesenkt hat. Um so mehr Gewicht hat sie für das starke religiöse Empfinden Helene von Lerbers; es bereitet ihr eine tiefe Genugtuung, feststellen zu können, daß der Christ in Meyer über den Dichter hinausgewachsen ist und diesem den Glauben an die erlösende Heilsmacht der Kunst gedämpft hat. Die Möglichkeit eines solchen Zwiespaltes zwischen ethisch-religiösem Sehnen und künstlerischem Schaffen bestand; derlei Bedrängnisse steigen immer wieder wie Wirbel aus dem Fluß des geschichtlichen Lebens empor und gehören zu den Bewegungen der menschlichen Seele. Der Versuch, in diese bestrickenden Geheimnisse hinabzuleuchten, muß gemacht werden, selbst wenn er, wie meistens und so auch bei Helene von Lerber, nur wenig Sicheres zutage fördert und neue Rätsel aufgibt.

Toronto Hermann Boeschenstein

Ernst Stadler, Dichtungen. Eingeleitet, textkritisch durchgesehen und erläutert von Karl Ludwig Schneider, Hamburg o. J. (1954), Verlag Heinrich Ellermann, 2 Bde., 295 und 410 Seiten.

Die wahrhaft europäische Note von Stadlers „geistigem Elsässertum", die zunehmende Bedeutung, die man dem Dichter innerhalb der expressionistischen Lyrik einräumt und die Hand in Hand geht mit der anwachsenden Beschäftigung mit dem literarischen Expressionismus überhaupt, all das läßt es heute wichtiger denn je erscheinen, daß eine schmerzliche Lücke gefüllt wurde, da endlich eine — dazu noch ganz vorzügliche — Stadler-Ausgabe vorliegt.

Einige kleine Versehen, die kaum nennenswert sind, betreffen ausschließlich die schöne und umfassende Bibliographie, die der Ausgabe beigegeben ist. Restlose Vollständigkeit ist ja hier kaum überhaupt zu erreichen, doch seien die Angaben dennoch in einigen kleinen Punkten ergänzt: Zum Punkte II, 1, b „Einzelveröffentlichungen" (II, 369) seien ergänzend die beiden Jammes-Übertragungen *Die Taube* und *Amsterdam* angeführt, die auch im *Bunten Buch* des Verlages Kurt Wolff, Leipzig 1914, abgedruckt worden sind; zum Punkt III, 2, b „Gedächtnisartikel" (II, 392) der Aufsatz von Julius Kühn in der Metzer Zeitung, 1917/248, E. W. Leonhard: *Dem Gedächtnis der Frühvollendeten . . .* in der Rhein. Westfäl. Zeitung, 1932, Kunst 95, und der *Nachruf für einen Gefallenen* von M. Rauscher im *Bodenseebuch*, 21. Jg., S. 39; zum Punkt III, 2, e „Abhandlungen zur modernen Literatur" (II, 398) schließlich Gertrud Fauth: *Neuere deutsche Lyrik*, Leipzig 1925, S. 62.

Ein ernsthafterer Einwand gegen die Ausgabe wurde bisher nur aus Unüberlegtheit, wo nicht gar Unverstand, und zwar von Hermann Kasack erhoben[1]. Dabei liegt der einzige wirkliche Mangel der Edition außerhalb des Verschuldens des Herausgebers: Es fehlt nämlich ein Dutzend unbekannter und ungedruckter Stadler-Gedichte, um deren Vorhandensein Sch. sehr wohl wußte, um die er sich auch intensiv bemühte, die ihm jedoch durch Verständnislosigkeit und Mißgunst vorenthalten blieben.

Außer den Gedichten und Übertragungen sowie wenigen erhaltenen Briefen enthält die Ausgabe auch eine Auswahl von Essays und Rezensionen Stadlers. Die Auswahl ist äußerst umsichtig und glücklich getroffen, und es ist damit tatsächlich ein rechter Mittelweg „zwischen falsch verstandener Pietät und geschmacksbedingter Willkür" eingeschlagen worden (II, 238).

Der textkritische Apparat ist von vorbildlicher Übersichtlichkeit, Klarheit und Genauigkeit. Nachgetragen seien hier lediglich die Textvarianten der beiden oben zitierten Jammes-Übertragungen *Die Taube* und *Amsterdam* in der Fassung des *Bunten Buches:* In Vers 9 der *Taube* heißt es zum Unterschied von der Ausgabe (I, 287) im *Bunten Buch war.* anstatt *war:.* in Vers 10 *tiefer* anstatt *reiner.* In *Amsterdam* (I, 259ff.) heißt es im *Bunten Buch* in Vers 1 anstatt *spitz-*

[1] Er hat im 3. Heft des 81. Jg.s der Deutschen Rundschau (März 1955, S. 303—307) heftig kritisiert, daß die Langzeilenstrophen der Aufbruch-Gedichte in dieser Ausgabe typographisch umgebrochen und geteilt wurden, obwohl zur doppelten Sicherung einer Kenntlichmachung der Langverse erstens die umgebrochenen zweiten oder dritten Versteile in der Zeile eingerückt wurden und zweitens die Zahl der Verse in Ziffern am Ende jeder Seite angegeben wurde. Kasack hätte vollkommen recht, nach einem anderen Satzspiegel und dem Ausschreiben der Langverse in einer Zeile zu verlangen, wenn es um eine Liebhaber-Ausgabe ginge, die nur den Text der Aufbruch-Sammlung brächte. Dann hätte man allenfalls auch das alte Format der Kurt Wolff-Bände wählen können. Hier ging es aber darum, das typographische Problem einer Gesamt-Ausgabe zu lösen, die Langzeilengedichte, Kurzzeilengedichte, Prosa und wissenschaftlichen Apparat enthält, und hier ist im Praktischen eine bessere Lösung als die von Sch. verwirklichte kaum denkbar. Abgesehen davon erscheint der von ihm durchgeführte Zeilenumbruch durch ähnliche Lösungsversuche bei Whitman legitimiert, und schließlich konnte er bei dieser wissenschaftlichen Gesamt-Ausgabe wohl auch mit Fug einen Typus von Leser außer Betracht lassen, der eine Langzeile nur dann als Langzeile anerkennt, wenn sie auch optisch als lang in Erscheinung tritt.

gegiebelt spitz gegiebelt, in Vers 7 anstatt *grünem grünem*, (mit Komma), in Vers 66 anstatt *andrer, andrer* (ohne Komma.) [Ferner weisen diese Zweitdrucke weniger und dafür längere Zeilen auf. Die Zeilenzahl der Übersetzungen entspricht genau der des französischen Originals. Anm. d. Red.]

Was diese Ausgabe im ganzen wirklich bedeutet, wird erst klar, wenn man einen Blick auf das wenige wissenschaftliche Schrifttum wirft, das bisher über Stadler vorlag. Da wäre neben der etwas kärglichen Dissertation Karl Krafts das kleine Buch von Hans Naumann zu nennen, das wohl manchen lohnenden Hinweis bot, jedoch die Jugenddichtung Stadlers ebenso völlig außer Betracht ließ, wie es die bisher noch ergebnisreichsten Ausführungen über ihn von Schirokauer taten[2]. Deshalb finden sich selbst bei diesem ähnliche Mißdeutungen. Über das Gedicht *Ende* schreibt er etwa: „Man wird nun verstehen, wie Stadler ... das 'Ende' nennen konnte: seine Sehnsucht in die Enge bürgerlicher Stuben tragen" (S. 72). Auch das Gedicht *Der Aufbruch* selbst wird hier wie immer als Vorahnung des Krieges aufgefaßt, und ein beträchtlicher Teil aller Gedichte der Aufbruch-Sammlung bleibt so unverstanden.

Den wirklichen und ganzen Stadler lernt man dank dieser Ausgabe durch die Mitteilung der Jugenddichtungen wie durch die kluge Analyse ihrer Einleitung kennen. Die ewige Beschränkung auf den Werkausschnitt der Aufbruch-Gedichte war es, die eben diese Gedichte immer mißverstehen ließ, und Sch. liefert durch seinen Hinweis auf die Frühdichtung Stadlers den Schlüssel zum vollständigen Verständnis der Aufbruch-Sammlung. Dadurch ergibt sich eine neue und überzeugende Deutung des Gedichtes *Der Aufbruch* selbst, das nichts weniger ist als Vorahnung und Vision des ersten Weltkrieges, sondern dessen kriegerische Metaphorik lediglich das ästhetische Programm des Dichters versinnbildlicht: die Wendung gegen die eigene Frühdichtung. Daraus ergeben sich aber auch neue Deutungen anderer Gedichte, wie etwa *Form ist Wollust, Resurrectio, Reinigung, Ende* u. a.

Sch. ist jedoch weit davon entfernt, sämtliche Aufbruch-Gedichte ausschließlich als ästhetische Reaktion Stadlers zu erklären. Er umschreibt vielmehr die Grundhaltung des Dichters äußerst glücklich als „Drang zur Selbsterlösung in uneingeschränkter Lebenshingabe" (I, 78), führt aus, wie sehr die „Zurücknahme der Dichtersprache in die Bewegtheit des modernen Lebens ... die revolutionierende Leistung seiner Aufbruch-Dichtung" darstellt (I, 92) und zeigt schließlich, daß *Der Aufbruch* so auch als „das Kernstück aller expressionistischen Literatur" (I, 101) von größter entwicklungsgeschichtlicher Wichtigkeit sei. Einen völlig neuen Stadler erschlossen zu haben, ist somit das beachtliche Verdienst dieser Ausgabe.

Da der einzige Punkt, auf den die sonst so erschöpfende und aufhellende Einleitung Sch.s nicht eingeht, das Problem der Übertragungen Stadlers ist, seien hier noch darüber einige kleine Bemerkungen am Beispiel der *Gebete der Demut* angefügt.

Stadler bringt in seinen Langzeilen des öfteren mehr unter als Jammes in seinen Versen, und wenn es dieser mit der Silbenzahl nicht allzuernst nimmt, Stadler nimmt es noch weniger ernst. Aus einer einfachen *ta simplicité* bei Jammes macht er *die Einfalt, die Gott will* (I, 244, V. 1), und geschieht dies hier vielleicht noch um eines so äußerlichen Grundes wie des Reimes willen, so ist dies doch im folgenden Vers kaum mehr der Fall: Hier sieht Jammes *les guêpes travailler dans le sable*, Stadler *die Wespen ... die im Sand ihr Nest gebaut*. Man sieht zugleich, wie die fast nüchterne Schlichtheit des Französischen und Jammes' im Deutschen und bei Stadler elastischer, plastischer und bildhafter wird. Wie Stadler überhaupt mitunter ganz andere Bilder wagt, nicht nur, indem er ausmalt, sondern einfach, indem er Begriffe austauscht (Jammes: ... *les bois ... comme de grands morceaus de feuilles de silence* — Stadler: ...

[2] Karl Kraft, *Ernst Stadler. Ein Beitrag zum Werden des Expressionismus*. Diss. Frankfurt a.M. 1932. Hans Naumann, *Ernst Stadler. Worte zu seinem Gedächtnis*. Berlin-Wilmersdorf 1920. Arno Schirokauer, *Expressionismus der Lyrik*. In: *Weltliteratur der Gegenwart*. Bd. Deutschland. Teil II. In Verbindung mit ... hrsg. von Ludwig Marcuse. Leipzig-Wien-Bern 1924, Seite 63—133.

Wälder . . . wie große Inseln von Verlassenheit und Schweigen — I, 214, v. 17) oder selbst, indem er verkürzt, ja gerade dann bildet Jammes eine Metapher in Form eines einfachen Vergleichsbezuges: *J'eusse voulu . . . nouer mes bras / à la blanche bouée que nous nommons la femme*; in der Stadlerschen Verkürzung erscheint dagegen der Vergleich zu einem Bild zusammengezogen: *jene weiße Boje Weib* (I, 280, v. 95f.). Es finden sich also, wenngleich lange nicht so häufig wie in den eigenen Gedichten, doch die gleichen Erscheinungen und Tendenzen beim Übersetzer Stadler, wie sie Sch. in seiner Arbeit über den Dichter Stadler so meisterhaft charakterisiert hat[3].

Das gilt besonders auch für die Neigung Stadlers, zugleich mit dem mehr plastischen und bildhaften Ausdruck in der Übertragung das Ausgedrückte gleichsam zu dynamisieren[4]. Aus einem *Je veux entendre* wird ein *Will mein Ohr hinneigen* (I, 236, V. 21), aus einem *brasillement de l'azur écarlate* ein *scharlachnes Gefunkel, das vom Himmel bricht* (I, 230, V. 3) und selbst aus einem schlichten *tu es mort* noch ein *nun littest du den Tod* (I, 256, V. 1).

So sind die Gebete Jammes' an manchen Stellen nicht nur einfach ins Deutsche, sondern darüber hinaus in Stadlersche übertragen worden. Dies mag auch der tiefere Anlaß dafür sein, daß die Übertragungen in der Zeit des Frühexpressionismus mitunter höher geschätzt wurden als die Originale (vgl. I, 99).

Über diesen kleinen Beispielen, welche die kleinen Verschiedenheiten charakterisieren sollen, darf man jedoch umgekehrt das Adäquate der Übertragungen keineswegs völlig übersehen. Schon im rein Formalen gibt es da eine gewisse Entsprechung zwischen Jammes und Stadler. Jammes, für das parnassische Regime wohl unmöglich, war dennoch kein schrankenloser Verslibrist, sondern pflegte einen nur von gewissen Bindungen befreiten, geschmeidigteren Vers. Im Werk Stadlers aber, „dieses kultivierten, an den größten Traditionen geschulten Geistes" hat „die oft zügellose und rohe Vehemenz der expressionistischen Bewegung die künstlerisch gültige Formung" erfahren (I, 52). Vielleicht ist der Vers Jammes' nicht ganz so weit entfernt vom klassischen Alexandriner wie jener Stadlers von den Terzinen- und Stanzen-Strophen Georges und Hofmannsthals — gleich weit entfernt scheinen sie jedoch von völliger Formauflösung zu sein.

Auch im Gehalt finden Urtext und Übertragung im letzten eine Entsprechung, von wie verschiedenen Polen Jammes und Stadler auch ursprünglich herkommen mögen: Dem Franziskanertum Jammes', das sich gerade in den *Gebeten der Demut* zu letzter, überkonfessioneller, menschlich allgemein gültiger Alliebe ausweitet, entspricht weitgehend Stadlers *Mitmenschentum* und jene Art seiner Weltfreudigkeit, die sich in den Übertragungen wie in den schönsten eigenen Gedichten, wo er „das Menschliche noch" dort sucht, „wo es mit verborgenster Flamme brennt, in den letzten Verirrungen und Verfehlungen des Lebens" (I, 75), wo er hinter dem Sinnlichen das Göttliche fühlt und ins Wort hebt, zu „religiöser" Tiefe steigert (vgl. I, 81).

Die äußerlichen Bilder, an die er dieses tiefste, ewig gleiche Grunderlebnis bindet, mögen bei Stadler abwechslungsreicher und bunter sein. Sie reichen in seinen eigenen Gedichten von Parzival bis zur Großstadthure. Und doch finden sich selbst hier, in den eigenen Gedichten — unübersehbare Zeichen innerer Verwandtschaft — typisch 'Jammes'sche' Bilder, wie etwa in *Ende* oder im Ausklang der *Befreiung*, wo des Dichters Seele

> eine kleine Glocke ist, *die im Dorfkirchhimmel der Gebete hieng*
> *Und selig läutend in dem Überschwang der Stimmen sich verlor*
> *Und ausgeschüttet in dem Tausendfachen untergieng.*

Wien Josef Strelka

[3] K. L. Schneider, *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers*. Heidelberg 1954, Seite 147—159 u. 167—179.

[4] Ebda., S. 159—163.

Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart 1954, Ernst Klett Verlag. 529 S.

Zur Kunst der Interpretation das Seine beizutragen, hält der Literarhistoriker seit einer geraumen Zeit für die Forderung des Tages. Manche Anzeichen geben indes zu erkennen, daß das Interesse an autonomer Textinterpretation seinen Zenith durchschritten hat. Allenthalben erscheinende Sammelwerke sind Indizien für das Erntestadium einer literarischen Gattung. Für den Bezirk der Prosadichtung sind solche Unternehmungen nicht ungefährlich. Während man sich hier noch kaum über gültige Verfahrensweisen der Interpretation und über den Gebrauch wichtiger Termini — etwa im Bereich der Darbietungsformen und der Erzählsituation — verständigt hat, sammeln einzelne Autoren und Herausgeber bereits Text- und Werkanalysen zur Nutzanwendung für breite Leserkreise. Für die Ungeduld, mit der diese Bestandsaufnahmen mancherorts betrieben werden, spricht die mangelnde Festigkeit eines methodischen, sachlichen oder historischen Rahmens, der erst den Buchcharakter solcher Unternehmungen rechtfertigen sollte[1].

Demgegenüber hat sich Fritz Martini für die zwölf Interpretationen seines Bandes zwiefach eines festen Rahmens versichert. Der Bogen von Nietzsche zu Benn überspannt eine Epoche deutscher Prosa, in der das Interesse an der Stilisierung der Sprache als dem eigentlichen Phänomen des Dichterischen alle Werke von Rang verbindet, eine Epoche, deren Hauptleistung in der Verwesentlichung und deren Gefahr in der Vergötzung des Wortes ruht. Der Tanz des Geistes mit dem Wort[2], der bei Nietzsche anhebt, endet in Benns Statuierung einer „absoluten Prosa", deren faßbarer Endzweck im Satzbau besteht[3]. Das Ziel, die neue Lebensform, zu der jener Tanz instandsetzen sollte, wird nach der Diskriminierung des „Lebens" bei Benn in die Formstille des Artefakts verkehrt, in deren Herstellung die eigentliche Rechtfertigung des Dichtens liegt. Die Kriterien zur Beurteilung solcher Kunst sind unbedingt an der Sprache selbst zu entwickeln, und so scheint das Verfahren des Vf., vorabgedruckte Texte mit den Mitteln syntaktischer und stilistischer Anaylse zu interpretieren, dem Gegenstand besonders angemessen.

Indes zeigt die Zusammenstellung, daß neben der historischen und der methodischen Einheitlichkeit eine sachliche offenbar kaum zu leisten ist, weil uns Gattungskriterien für die moderne Prosa nicht in wünschenswertem Maße zur Verfügung stehen. Rhetorische Didaktik, szenische Studien, Tagebuchfiktionen, Novellen- und Romanausschnitte und Essayistik bilden ein Konglomerat, zu dessen Bindung nicht einmal der Begriff „Erzählkunst" mehr zulangt. Wie offen die Grenzen auch von den Dichtern selbst gehalten werden, zeigen die Untertitel „Novelle" für Heyms *Sektion* und für Benns *Ptolemäer*. Einzig die Wendung moderner Prosadichtung vom Erzählen zu ichbespiegelnder Reflexion, zu unmittelbarem Erkenntnisakt und zu mythischer Vision wird als bindendes Merkmal in der Textabfolge sichtbar. Daneben muß man die Kompilation der einzelnen Erzählformen mangels eigener Abgrenzungsvorschläge etwas bedrückt hinnehmen. Darin äußert sich immerhin ein Faktum, das selbst bei der Abgrenzung der Epik gegen

[1] Textinterpretationen: Nach der erweiterten Neuauflage von O. Jancke, *Kunst und Reichtum deutscher Prosa von Lessing bis Th. Mann*, 1954 (1941) erschienen rasch in mehreren Auflagen: W. Zimmermann, *Deutsche Prosadichtung der Gegenwart, Interpretationen für Lehrende und Lernende*, I. u. II., 1954ff., und *Interpretationen moderner Prosa*, hrsg. vom Bayr. Philol. Verband, 1956. Der Sammlung *Betrachtende Prosa*, hrsg. von E. Hock, 1955, sind kurze Interpretationshinweise beigegeben. — Werkinterpretationen in festem Gattungsrahmen bieten R. Pascal für den Bildungsroman im ersten Teil von *The German Novel, Studies*, 1956, und B. von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*, 1956.

[2] Nietzsches eigene Bezeichnung seines Stiles als *Tanz*, die auf S. 21 ohne Nachweis zitiert wird, stammt aus dem *Zarathustra*-Brief an Rohde vom 22. 2. 1884.

[3] Vgl. die Definition des Romans im *Roman des Phänotyp*, in *Der Ptolemäer*, 1949, S. 63f.; ferner die Briefe an Max Niedermayer, 1948, und an Rychner, 1950, in *Ausgewählte Briefe*, 1957, S. 127 bzw. 189.

Lyrik und Dramatik im 20. Jahrhundert auftaucht: Es gibt kaum noch reservierte Sprach- und Formkonventionen für die einzelnen Gattungen. Dem Epiker gleichwelchen Genres steht die Fülle artistischer Sprachmittel offen[4], und selbst die subliterarischen und Fachsprachen bereichern seinen Wortschatz und seine Syntax. Unter diesen Umständen muß eine auf Einzeluntersuchung gegründete, historische Stilbestimmung moderner Prosa, zu der der Vf. ausdrücklich Vorarbeit leisten will (S. 1f.), mit Anteilnahme und Sorge zugleich betrachtet werden.

Von der Einzelanalyse aus lassen sich eher Gegensätze und Verbindungslinien als Entwicklungen aufzeigen. So ist das literaturgeschichtliche Verdienst dieser Interpretationen in der Ermittlung von „sprachschöpferischen" Momenten zu suchen, in denen „die Verwandlung der Werte und der Formen und die neue Begegnung mit dem Sein . . . einen neuen Stil" heraufführen (S. 2). Aufschlußreich für die Gliederung der Epoche ist deshalb ein Blick auf die zeitliche Verteilung der ausgewählten Texte innerhalb der reichlich sechs Jahrzehnte von 1883 bis 1947. Der vierzigjährige Nietzsche eröffnet die Reihe als Einzelner, der seinen Schatten bereits mehr ins 20. Jh. als über die unmittelbaren Folgejahre vorauswirft. Die nächste Gruppe bilden drei Mittzwanziger, deren Prosa die Gärung der Jahre vor 1890 spiegelt: Hauptmann, Holz und Schlaf. — Zwei volle Jahrzehnte, in deren Mitte der Chandos-Brief, aber auch das Erscheinen der *Buddenbrooks* und die Eroberung des inneren Monologs für die deutsche Erzählprosa fällt, kommen nicht zur Sprache. Dagegen gilt den Jahren um und nach 1910 des Vf. stärkste Aufmerksamkeit, und die Versammlung von Texten aus *Malte*, aus dem *Tod in Venedig* und aus den frühgefaßten Teilen des *Andreas* bis zu Heyms *Sektion* demonstriert sehr eindringlich einen Tatbestand, dem eine künftige Literaturgeschichte ebenfalls stärkere Beachtung schenken sollte: daß in diesen Jahren auch in Deutschland bereits die für die erste Jahrhunderthälfte richtunggebende Prosa geschrieben oder konzipiert wird. Währenddes die Mittdreißiger Rilke, Th. Mann und Hofmannsthal mit Meisterwerken aufwarten (derweil der Nobelpreis 1910 an Paul Heyse fällt), beginnen bereits alle jene Autoren an die Öffentlichkeit zu treten, deren Hauptwerke in der Auswahl des Vf. die Prosakunst bis hart an die Jahrhundertmitte vertreten: Kafka, Döblin und Carossa, Broch und Benn. So wird die Romanliteratur der Jahre um 1930 von Fünfzigjährigen und die Prosa der ersten Nachkriegsjahre von Sechzigjährigen repräsentiert, und über das Zufällige hinaus, das einer so begrenzten Auswahl anhaftet, bezeichnet das doch treffend das tatsächliche Altern jener Epoche deutscher Prosakunst, die nach der Jahrhundertmitte mit dem Tode der Langgässer, Broch, Mann, Carossa, Döblin, Benn geradezu schroff ihren äußeren Abschluß findet; einer Epoche, zu deren Spätestgeborenen Georg Heym gehört!

Dem Vf. schwebt die Möglichkeit vor, aus den gut gewählten Textstellen „die Eigenart des Autors überhaupt", „die durchgängige und andauernde Gesetzlichkeit seiner Begegnung mit Dasein und Welt" (S. 4) abzuleiten. Diese Zielsetzung schränkt leider zwei wichtige Vorteile des methodischen Ansatzes wieder ein: die Kennzeichnung des Besonderen am jeweiligen Werk und an der jeweiligen historischen Situation. Wo diese Vorteile dennoch wahrgenommen werden, darf der Leser stets gewiß sein, wichtige Aufschlüsse und Anregungen zu erhalten. Für die Gesamtschau der Dichterpersönlichkeit ist dagegen der Ansatz am Einzeltext eher eine Erschwerung, weil der häufige Wechsel zwischen spezieller und allgemeiner Betrachtung ebenso leicht zur Überdehnung wie zur Intensivierung des Beweisverfahrens führt. Obendrein widerspricht die Konzeption einer „andauernden Gesetzlichkeit" so entschieden dem Künstlerbewußtsein des 20. Jh., daß sie gerade von den Texten her am ehesten in Frage zu stellen wäre — wenn nicht eben Maskierung, Verwandlung, Ambivalenz, Bewußtseinsspaltung als solche Gesetzlichkeiten erscheinen, was aber ohne Reihenuntersuchung am Einzelautor nicht zu erweisen ist.

[4] So findet sich in H. Friedrichs Abhandlung *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956, kein kennzeichnender Terminus, der nicht auch auf die hier gebotene Prosa anwendbar wäre. Für die im 20. Jh. überhandnehmende Assimilierung von Formen der Epik und Dramatik finden sich vorausweisende Beobachtungen in Martinis Aufsatz über *Drama und Roman im 19. Jh.* in der Günther-Müller-Festschrift, 1957; vgl. weiterhin das Döblin-Kapitel, bes. S. 354.

Glaube ja nicht, daß mein Sohn Zarathustra meine Meinungen ausspricht. Er ist eine meiner Vorbereitungen und Zwischenakte, schreibt Nietzsche im April 1885 an seine Schwester[5]. Seine eindringliche Versicherung, daß der tiefe Geist fortwährend der Maske bedürfe[6], hat weittragende Wirkungen auf das Verhältnis von Dichter und Werk im 20. Jh. Mit seiner vorzüglich ausgewählten Rilke-Probe gibt der Vf. ein solches „Maskenbekenntnis" und interpretiert dabei wohltuend die Spannung, die zwischen Malte und dem Autor waltet, wobei das künstliche Arrangement den scheinbar improvisierten Meditationen Maltes als einleuchtender Beweisgegenstand dienen kann (S. 153f.)[7]. Von der Spiegelungstechnik der Prosa Th. Manns, in der sich die „bewußte innere Vielheit des Ich" (S. 206) äußere, ist anläßlich des *Tod in Venedig* treffend die Rede. Hier muß Hofmannsthal gleichermaßen beachtet werden: „Andreas geht hauptsächlich (wenn er auf den Grund geht) darum nach Venedig, weil dort die Leute fast immer maskiert sind"[8]. Das V. Kapitel des *Andreas* heißt im Entwurf *Doppeltes Leben*. Und für Benn, ist dieses „Doppelleben" mehr als ein Wechsel zwischen Perspektiven, bei ihm lautet es imperativisch: *Also weiter die Maske tragen, nie sie abnehmen, unsere Haltung ... verlangt, daß wir sie tragen ...*[9] Schon das hier isoliert herausgehobene „Dingsymbol" für die Distanzierung des Dichters vom Einzelwerk dürfte es dem Literarhistoriker nahelegen, auch die jeweilige Prosa-Maske seiner Autoren nicht für deren unverwechselbaren Gesichtsausdruck zu halten. „Verstehende" Interpretation neigt ganz allgemein dazu, dem Autor zu sehr zu trauen. So operiert auch hier die Textdeutung gelegentlich allzu bereitwillig mit den von den Autoren selbst angebotenen und auch von anderer Forschung schon aufgenommenen Zentralbegriffen, so bei Rilke mit „Weltinnenraum", „Gegenwendigkeit" und „reinem Bezug", bei Carossa mit „Gefährdung und Heilung", bei Broch mit der Formel „Noch nicht und doch schon". Es kommt dahin, daß der Textbefund nur zur Bestätigung der anderwärts ermittelten Grundverfassung des Dichters dient, was der Textanalyse ihrerseits die Spannung nimmt.

Mit dieser Einschränkung sei nicht bestritten, daß der Vf. vieles Wichtige und Treffende zur Charakterisierung der behandelten Autoren zusammenträgt und daß vielfach in anschmiegsamer Weise der Geist ihrer Dichtung beschworen wird. Wir sind weit davon entfernt, den Purismus einer immanenten Werkdeutung (die an Textbruchstücken ohnehin nicht durchzuführen ist) einem umsichtigen Verfahren vorzuziehen. Dennoch wird die eigentliche Stärke des Buches mitunter nachgerade verdeckt durch die „Entgrenzung"[10] der den Texten enthobenen Befunde ins Existentiell-Allgemeine. Als spezifische Leistung, der das Augenmerk vorab gelten soll, erscheint dem Rez. die philologische und hier besonders die syntaktische Analyse. Der Vorentwurf dieser Untersuchungsmethode (1951) sprach bereits von der Notwendigkeit, „formtypologische Kategorien auf dem Gebiet der künstlerischen Prosa" als „Stützen der Interpretation und auch des Urteils" herauszubilden[11]. Was auf diesem Wege schon am *Zarathustra*-Text ansichtig gemacht wird, geht — im Gegensatz zu den weiteren Reflexionen über den Autor — in seiner Geschmeidigkeit beträchtlich über die Einzelforschungen der Nietzsche-Philologie hinaus. Der Übergriff

[5] *Werke*, hrsg. von K. Schlechta, 1956, Bd. 3, S. 1233. Vgl. die wichtigen Abschnitte über Mitteilung, Unmitteilbarkeit, Notwendigkeit und Wahrheit der Maske, Gleichnis und Gesang in K. Jaspers, *Nietzsche*, 1936, S. 356ff.

[6] Von besonderem Gewicht ist das 40. Stück in *Jenseits von Gut und Böse* (1885/6), Ges. W. 15, S. 55f.

[7] Von hier aus müßte auch das offenbar unterlaufene, konventionelle „Malte, bzw. Rilke" (S. 152) korrigiert werden; auch die Gleichsetzung Aschenbach-Th. Mann (S. 213) ist trotz eigener Äußerungen Manns (zit. in Anm. 22 zu S. 186) nicht unbedenklich.

[8] *Andreas* in Ges. W., *Erzählungen*, S. 239f. Eine Umschreibung dieser Stelle gibt der Vf. offenbar S. 231f.

[9] Brief an F. W. Oelze, 1939, a.a.O., S. 80.

[10] Ein bezeichnenderweise in allen Kapiteln gern gebrauchtes Wort.

[11] *Thomas Manns Kunst der Prosa*, in *Form und Inhalt*, Otto Schmitt zum 60. Geburtstag, 1950 (ersch. 1951), S. 311—331, hier bes. S. 311 u. 313.

der Prosa von epischen zu lyrischen und dramatischen Stilkategorien wird hier in seiner ersten entschiedenen Ausprägung vorgeführt; die Analyse der didaktischen und rhetorischen Elemente[12] erläutert die kontrastierende und die isolierende Tendenz der einzelnen „Sprüche"; die Ästhetisierung des Denkvorgangs wird demonstriert am bewegten Spiel der Leitbegriffe, an der syntaktischen und rhythmischen Aufgliederung, am Gleichbild-Überschuß, der über die scheinbare Schlüssigkeit hinaus neue Assoziationen induziert bis zum gelegentlichen Leerlauf im Wortspiel. Schon hier fällt das wichtige Wort von der Selbstentzündung (S. 18), das für Benn entscheidende Bedeutung gewinnt. An der reizvollen Kombinatorik von „Geschmack" und „schmecken" wird vorausweisend die Öffnung verschiedener Wirklichkeitsbereiche gegeneinander ersichtlich. In diesem Zusammenhang schenkt der Vf. auch späterhin den Spiegelungsmotiven besondere Aufmerksamkeit. Zu den wichtigsten Ergebnissen zählt der Nachweis eines Wandels in der Einstellung des Autors zu seinem Zentralbegriff (dem Erhabenen) während der Rede. So kündet sich bereits im thematischen Bezirk die gleitende Perspektive des Erzählers auf seinen Gegenstand an, ohne deren Beachtung der Prosastil des 20. Jh. weithin hieroglyphisch wirkt.

Erst die folgende Interpretationsreihe macht kenntlich, welche Fülle von Strukturmerkmalen der späteren Prosa hier vorgeprägt ist. Dabei scheint es besonders verdienstlich, daß der Vf. auch die naturalistische Prosa (von der Hauptmann erheblich abgerückt wird) nicht als pure Wirklichkeitsabschilderung — entgegen der Doktrin —, sondern als strenge Stilisierung eines subjektiv verengten Wirklichkeitsbildes auffaßt (bes. S. 124f.); sie nimmt im übrigen — was etwa die Atomisierung der Außenwelt und die Isolierung der Figuren angeht — schon jene monologischen und verfremdenden Züge an, die Größere zwanzig Jahre später zu hoher Kunst verfeinert haben.

Diese Verfeinerer und Neuerer bestellen das Wort zum Mittler zwischen Wirklichkeitsbereichen, die die empirische Welt nach allen Seiten überschreiten und ihr selbst damit die Würde der Unausschöpflichkeit zurückgeben. Davon zeugen jene Prosawerke um 1910, deren Sprachprobleme der Vf. in ausgiebigen Analysen darlegt. Die Scheidung der Bewußtseinsschichten bewirkt eine nuancenreiche und zugleich relativierende Redeweise; sie äußert sich stilistisch in der Zunahme einschränkender Konjunktionen, in der Bevorzugung des Passivs und, wie wir hinzufügen müssen, im steigenden Gebrauch der modalen Hilfsverben, in antithetisch gruppierten oder substantivisch gebrauchten Adjektiven, in der abwandelnden Wiederholung von Zentralwörtern und Motiven. Dieser Ausfaltung von verschiedenen Wahrnehmungsbereichen begegnet das Beziehungsdenken mit der Korrespondenz syntaktischer Figuren, mit kreisförmig schlüssigen Analogien, mit der polyphonen Durchführung mehrerer Assoziationsreihen, mit Reflektionen über das eigene Darstellungsvermögen und schließlich mit einer äußerst vielfältigen Verweisungstechnik. Das wird an den Texten Rilkes, Manns und Hofmannsthals in jeweils unabhängigem Verfahren sichtbar gemacht. Damit ist viel Material zu einer stilistischen Begriffsbestimmung des monologischen Erzählens gewonnen, das hier wie später bei Döblin, Broch und Benn vorwiegend zur Deutung des modernen Dichterbewußtseins ausgewertet wird.

Zu danken sind dem Vf. die wiederholten Hinweise auf die Abkehr der Prosa von der festen Allegorie und vom sinnumgrenzenden Symbol (s. bes. S. 189f., 321, 459ff., 498). Man muß die Verbindlichkeit der Vergleiche und Metaphern und — bei zunehmendem Wegfall der „wie"-Partikel[13] und der genitivischen Abhängigkeit — die Hinweisfunktion der bloßen Nachbarschaft mit dem Kreis- und Aspektdenken im Zusammenhang sehen. Die Benachbarung scheinbar unzusammenhängender Bilder und Vorgänge zielt ab auf die radiale Verbindung getrennter Wirklich-

[12] Die Anklänge an die Bibelsprache dürfen m.E. nicht einseitig als Parodie verstanden werden (S. 34); in dieser Usurpation dokumentiert sich auch, daß durch die Sprache der Bibelübersetzungen die rhetorischen Mittel einer deutschen Verkündigungssprache bis in unser Jh. hinein vorgegeben sind.

[13] Dazu G. Benn *Probleme der Lyrik*, 1951, S. 16; vgl. schon einen Brief an G. Zenzes, 1922, a.a.O., S. 18.

keitsbereiche über das Zentrum des absolut Unsagbaren hinweg. Es bedarf dabei keines weiteren Verweisungszieles. Dringend geboten scheint eine Untersuchung über die Zusammenhänge zwischen abstrakter Bezugsschematik und dem Schwund des sinnbegrenzenden tertium comparationis. Allbezüglichkeit und Verfremdung sind nur verschiedene Aspekte dieses Phänomens, das sich im Wortgebrauch, in syntaktischen Einzelerscheinungen, in der Bildersprache wie in den großen Bauformen moderner Erzählkunst gleichermaßen kundtut. Das schließt ein den Verlust einer „Stufenfolge des Bedeutenden und Bedeutungslosen", von dem in verschiedenen Kapiteln, besonders einläßlich bei Kafka (SS. 323, 333 u.ö.) die Rede ist. Schon ein Satz wie der Rilkes *Das Grün des Einbands bedeutete etwas, . . .*, dessen sich auch der Vf. S. 158f. annimmt, löst in seiner Freisetzung des *Grün* zu uneingegrenzter Bedeutung die Eigenschaftlichkeit des Adjektivs geradezu auf und schleust es in beliebige mögliche Beziehungen ein, deren Auswahl und Vollzug ganz dem Leser anheimgestellt bleiben[14]. Der produktive Anteil, der vom Leser hier suggestiv gefordert wird, muß als Korrelat zu der vom Vf. bemerkten Verwandlungsleistung des Erzählers unbedingt mitbeachtet werden, und unter diesem Gesichtspunkt verlangt der Begriff „monologische Kunst", dessen sich so viele Interpreten moderner Dichtung bedienen, doch noch theoretische Durchleuchtung. Stilkennzeichen und generelle Kunstabsicht sollte man jedenfalls nicht syllogistisch ineinander überführen, auch wenn Dichter das tun. Diese monologische Kunst ist zugleich im genauen Wortsinne „anspruchsvoll".

Die sprachliche Vielschichtigkeit, so führt der Vf. u.a. am Schluß des Th. Mann-Kapitels (S. 224) aus, hat ihr Korrelat in der Verdoppelung der Erzählperspektive. Damit wird nun ein spezielles Phänomen der Erzählkunst angesprochen. Bei Mann handelt es sich noch um eine verfeinerte, aber im Ganzen herkömmliche Dialektik zwischen dem mitgehenden Innensichtschilderer und dem überblickenden Raisonneur, wobei das „erzählerische Bewußtsein" stets, und gerade in der Gegenwendung gegen die scharfspürige Innenausleuchtung der Personen, die Oberhand behält. Hofmannsthal dagegen entwickelt gerade unter Verzicht auf das entlarvende Raisonnement die Möglichkeit zu einer viel erregenderen Perspektivenspaltung, indem er die Innensicht selbst gabelt und damit nicht nur das „Doppelleben" einer Figur, sondern auch den Hiatus zwischen der Perspektive des Subjekts und der äußeren wie inneren Daseinswirklichkeit in Sprachformen prägt. Der Vf. deutet das mehrfach, besonders an einem Beispiel S. 244, an; der Rez. hält es für wichtig, auf diese Andeutungen einzugehen, weil man die Bereicherung der deutschen Erzählprosa um dieses Kunstmittel im allgemeinen dem Einfluß Prousts und Joyce's zuschreibt. Die schon bei Rilke erwähnte Freisetzung von Eigenschaften zum eigenständigen Phänomen wird bei Hofmannsthal regelhaft auf die körperlichen Äußerungsformen (s. Vf. S. 244), Gebärden, ja auf die Körperteile seiner Figuren übertragen. Der abgedruckte Text bietet bereits zahlreiche Beispeile, von denen das *Seine Hand hatte . . . Ninas Hand erfaßt* (S. 226) besondere Bedeutung gewinnt, wenn man den wichtigen Abschnitt über Marias Brief hinzuzieht, der mit der Notiz schließt: *(— Problem: inwiefern bin ich für meine Hand verantwortlich . . .)* (*Andreas*, a.a.O., S. 251). Dieser Isolierung der Gliedmaßen, die in häufiger Subjektstellung ihren syntaktischen Ausdruck findet, gesellt sich die Auffächerung des Ich in zeitlich differente „Doppelgänger". Dem romantischen Motiv gibt aber Hofmannsthal die eigene Wendung durch die Koppelung von Vision und Erinnerung mit unmittelbarer Eindrucksschilderung der Person, hinter die der Erzähler ganz zurücktritt: *Andreas sah sich . . . eintreten*, beginnt der gebotene Textausschnitt (S. 225). „Er sieht sich selbst zu und ist zugleich dieses Selbst im Zuschauen", vermerkt dazu der Vf. S. 243 präzise; *er fand sich nachdenkend, ob . . .* heißt es an anderer Stelle

[14] Vgl. R. Musils *Rede zur Rilke-Feier*, o. J. (1927), S. 14: *Die Eigen-schaften werden zu Allerschaften! Sie haben sich von den Dingen und Zuständen losgelöst . . .* — Das Fehlen eines Musil-Textes in der vorliegenden Auswahl ist die einzige wirklich bedauerliche Lücke. Gerade zu den vom Vf. immer neu umkreisten Problemen: der Entgrenzung vom Wirklichkeits- zum Möglichkeitsdenken, der Ambivalenz der Erzählperspektive und der zirkulären Darstellung, der Ablösung des „Poetischen" durch striktes Erkenntnisstreben finden sich die präzisesten Überlegungen und Anschauungsbeispiele in Musils Prosa.

(*Andreas*, a.a.O., S. 217) noch eindringlicher. Die entscheidende sprachliche Nuance dieser Perspektivendoppelung findet sich jedoch in einer Erinnerungsschilderung (*Andreas*, a.a.O., S. 189f.), in der das reflexive „sich" ganz aufgegeben wird. *Er sah sich als zwölfjährigen Knaben*, heißt es noch am Beginn; wenige Zeilen später jedoch heißt es von einem Hündlein: *Eines Tages sah es Andreas* ... Die erzählerische Konzeption einer zweiten Person mit dem Eigennamen Andreas im Zuge der Ich-Reflexion (es müßte regulär heißen: „sah es ihn") ist der erste, behutsame Schritt zu einer aperspektivischen Montage; er involviert eine Erinnerungswelt, die vom Erinnernden als abgesonderte und eigens zu erobernde Realität angetroffen wird. So heißt es später bekräftigend: ... *trotzdem wandelte ihn ein Heimweh an nach dem zwölfjährigen Knaben Andreas ... Alles schien ihm gut, was nicht hier war, alles lebenswert außer der Gegenwart*[15]. Der Vf. charakterisiert an mehreren Stellen ausführlich die Gegenwartsflucht des Helden in Erinnerungs- und Möglichkeitsentwurf, das Zurücktreten des Lebens in die kreisförmige Wiederholbarkeit des Erlebens. Darin ist viel temps perdu, aber auch schon temps retrouvé — 1913. Die stilistischen Feinheiten dieser Sprache prägen bereits vor, was erst in der Simultan-Montage bei Döblin zu aufdringlicher Wirkung gelangt: Die Dissoziation der Erzählgegenstände und in der Menschenschilderung die en face- und Profildarstellung in einem. Ausdrücklich en face und im Profil, d.h. grammatisch: in erster und dritter Person, erscheint Idas Schwester in der vom Vf. ausgewählten Szene aus *Berlin Alexanderplatz: Der Mann sagte nichts, sie läßt, läßt, läßt ihm ihren Mund, sie erweicht wie im Bad, mach mit mir, was du willst, sie zerfließt wie Wasser, es ist schon gut, komm nur, ich weiß alles, ich bin dir ja auch gut* (S. 338). — Von Nietzsches thematischer Perspektivenverschiebung über diese symptomatischen Erzählformen läßt sich bis hin zu Benn, dessen Stil in „Überschneidungen von Symbolreihen, Überklirren von Themenketten" (S. 465) alle jene Einzelversuche auffängt und ihre Prinzipien absolut setzt, am Anschauungsmaterial des Vf. unschwer eine Brücke finden.

Darin offenbart sich, ganz unabhängig von der Einzelkritik[16], ein wichtiges didaktisches Verdienst des Buches: Der Vf. hat Texte und Interpretationen so abgestimmt, daß der historische Brückenbau — wo nicht schon ausdrücklich vorgenommen — an vielen unerwarteten Stellen dem Leser nahegelegt wird. Besonders das Th. Mann-Kapitel erweist sich in seiner Erweiterung als tragender Brückenpfeiler mit Querverbindungen zu Nietzsche, Raabe, Holz, Rilke, Hofmannsthal, Heym, Kafka — leider nicht zum Antipoden Benn. Auch für die Werke ergeben sich mitunter aus den sprachlichen Befunden der Textausschnitte schon kennzeichnende Strukturmerkmale, so für Kafkas *Schloß* das unablässige Verfehlen eingangs gesteckter Ziele durch Ablenkung auf der einen und die Beharrlichkeit des Wartens auf der anderen Seite; diese Tendenzen lassen sich in der Fügung der Satzpartikel nachweisen und wiederholen sich in Abschnitten,

[15] Vgl. dazu R. Borchardt über Hofmannsthals Jugendbewußtsein. Neue Rundschau 65, 1954, S. 589!

[16] Ich finde im Textausschnitt Döblins keine „erlebte Rede", deren rhythmisierende Kraft „dieser Prosa Döblin das Gesetz gibt", (S. 358). Wenn dieser unglückliche Terminus schon immerfort benutzt wird, dann sollte er eingeschränkt bleiben auf die uneingeführte Rede- und Gedankenvermittlung in der 3. Person, für die er eigens geprägt wurde. Hier handelt es sich dagegen um inneren Monolog (1. Person, Präsensform der Prädikate); allerdings etwas maskiert dadurch, daß an die Stelle des „ich" und „wir" mehrfach „man" tritt, das ebensogut in der erl. R. auftreten kann, und daß weiterhin die meisten Sätze Aussagen ohne Ich-Bezug enthalten, so daß zwischen Erzähler- und Ich-Aussage oft (z.B. in Abs. 4 und in 8, 1. Satz) nicht zu scheiden ist. Das sind nur sprechende Symptome für das im übrigen vom Vf. vorzüglich interpretierte aperspektivische Erzählen. — „Erlebte Rede" liest man außer bei Broch im Th. Mann-Text, 2. Abs. *Was bewog* ... Hier tritt nun freilich gerade keine doppelte Perspektive (S. 207), sondern die der „erlebten Rede" eigentümliche Verschmelzung von Erzähler und Figur ein. Die Verschmelzung wird dadurch noch befördert, daß Th. Mann auch in der erl. R. zunächst den Namen Aschenbach beibehält. Der bemerkenswerte Unterschied zur oben zitierten Hofmannsthal-Stelle liegt darin, daß dieses „Aschenbach" vom Erzähler, das „Andreas" dagegen von Andreas gedacht wird. Sehr zutreffend wird die erl. R. des Broch-Textes vom Vf. S. 414 f. interpretiert.

Kapiteln und im Gesamtwerk (s. die Sätze über die Besteigung der Kutsche, Auffinden und Verlust der Flasche bis zu der Auskunft *Sie verfehlen ihn auf jeden Fall*, S. 288ff.; vgl. 327, 329 u.ö.). Bei der Broch-Interpretation hätte sich indes — anstelle der zu ausführlichen Paraphrase von Brochs Absichten mit dessen eigenen Worten — der Bogen über das Gesamtwerk straffer spannen lassen. Statt des häufig zitierten, aber im Text nicht erscheinenden *Noch nicht und doch schon!* hätte man entschiedener vom Leitwort der Textstelle *festhalten* ausgehen können, das überdies im letzten Satz des Romans auftritt und dort in seiner negativen Wendung die Bescheidung des sprachmächtigen Vergil vor dem reinen Logos und damit zugleich das Verstummen des Erzählers rechtfertigt. Auf den gebotenen drei Textseiten erscheint das Wort *festhalten* in den Reden und Gedanken des Vergil allein neunzehnmal, davon mehrfach an ausgezeichneter Stelle; dazu kommen häufige Synonyma, besonders die vielfach variierte Formel *alles aufschreiben*. Von diesem übermächtigen Drang, festzuhalten, sprechen die ebenso unersättlichen, hundertköpfigen Satzschlangen, die Erinnerungsstürze, das Tremolo der Wiederholungen und Analogien; „alles festhalten" ist die Chiffre für den Zustand nach dem Verlust einer Wertehierarchie, die Weniges dringend gebietet und das meiste unwert macht — darum eben kann sich der Festhaltekomplex nur im Tode und angesichts des Logos lösen. Von hier aus läßt sich bereits ohne Umweg zeigen, daß ein auf totale Erkenntnis gerichtetes Dichten in ad infinitum offenen Formen vor sich gehen muß und damit die „Gestaltung" im engen Sinne gefährdet. Die „episch urtümliche" Ausbreitung der „Peripherie des Erzählraumes . . . bis fast ins Unbegrenzte" (S. 365), die von Erzählern wie Döblin materiell geleistet wird, verkehrt sich ins Gestaltungsfeindliche, wenn die Flucht in neue Dimensionen Erkenntnisse zeitigt, die wiederum die Dimensionen erweitern und vervielfachen. In diesem Sinne ist selbst die künstlerische „Unform" des Broch-Romans, ganz abgesehen von seiner Mythos-Theorie, ein Korrelat unseres derzeitigen Weltbildes. Im letzten Satz seines Broch-Kapitels bekräftigt der Vf. das auf schöne Weise; nur möchte man hier die Wahrheit des Dichterischen" nicht ausschließlich existentiell, sondern auch historisch fixiert sehen.

Der Rez. sieht in den Interpretationen wichtige Ansätze zu einer Stilgeschichte moderner Prosa. Die Feinspürigkeit zahlreicher Einzelanalysen, etwa vom Eingang des Rilke-Textes, von Th. Manns *Ich liebe dich* (S. 222) oder vom Aufbau der Heym-Novelle, mag dabei auch künftigen Untersuchungen Vorbild geben. Darüber hinaus zeichnen die zahlreichen in Neuland vorstoßenden Bemerkungen zum Formbewußtsein und zum Arbeitsethos der Dichter unseres Jahrhunderts der künftigen Forschung den Weg vor; besonders begrüßt man darunter die langvermißte Würdigung der Kunstabsichten von Döblin. So wird von den Texten her ein weiter Horizont dichterischen „Weltverständnisses" sichtbar. Andererseits verhindert der unermüdliche Wechsel der Betrachtungsebenen oft einen gradlinigen Interpretationsvorgang und begünstigt zirkuläre Argumentationen. Die hermeneutische Spirale, zu deren Bedenklichkeiten auch die in beinah jedem Kapitel anfallende Feststellung einer „nahtlosen" Einheit oder einer völligen Deckung von Inhalt und Form gehört, intendiert häufige Vor- und Rückspiegelungen, Facettierungen des schon Gesagten und mitunter auch die eigenwillige Umschreibung vertrauter Fakten. Wir erfahren aus den Darlegungen des Vf., daß dies vorzügliche Eigenschaften moderner Prosa sind. Vorteile und Gefahren liegen dicht beieinander, wenn sich auch die wissenschaftliche Prosa solcher Strukturen bemächtigt. — Auch über die einzelnen Kapitel hinweg spannen Leitbegriffe ein dichtes Netz. Die überaus beliebte Herstellung von Zusammenhängen mit „sich zurückverwiesen sehen auf", „zurückgebunden an", „Rückbezug" und die Verwendung von „Grund-" als Bestimmungswort zu Typus, Idee, Form, Figur, Struktur, Haltung sind Verbalindizien für die zyklische und ganzheitliche Art der Argumentation. Der starke Gebrauch substantivierter Adjektive, Infinitive und Partizipien[17] dokumentiert die Verselbständigung von Eigenschaften

[17] Rez. zählt etwa auf der unteren Hälfte der S. 379 anderthalb Dutzend solcher Substantive, so z.B. ein Ausgesetztes, ein Empfangendes, das Willenhafte, ein Preisgegebensein, ein Rätselhaftes, ein Zerstückeltes usw. Sie gelten hier dem Stil Carossas.

und Akten und damit ebenfalls den Übergang von der Sachanalyse zur Phänomenanalyse. Auch ein gewisses existentialistisches Sprachgut des Vf. gehört in diesen Zusammenhang.

Damit ist von der Sprache her der Ort angedeutet, an dem die Interpretationskunst Martinis innerhalb der wissenschaftlichen Bemühungen der Gegenwart steht. Ausgerüstet mit eigenständigen Mitteln der Sprachuntersuchung, stellt sie eine in hohem Grad verfeinerte Form der „verstehenden" Phänomendeutung und der Wesensschau vor. Der starke Zug zur Aufdeckung von Sachkategorien mischt sich mit dem Interesse für die Existentialien des Dichterischen. Diese Übergänglichkeit der Aspekte und die Offenheit des Erkenntnisprozesses geben der Interpretationskunst des Vf. ihren Platz neben den „Erhellungsverfahren" benachbarter Disziplinen; zugleich begegnet sie damit einer besonderen Eigenart der ausgewählten Gegenstände. Und schließlich sind die vom Vf. gewählten Gegenstände das Wagnis solcher Bemühungen wert.

Bonn Eberhard Lämmert

C. G. Jung, Karl Kerényi, Paul Radin, Der göttliche Schelm. Ein indianischer Märchenzyklus. Rhein-Verlag AG., Zürich 1954, 219 S.

Dies Buch erregt besondere Erwartungen: sein Titel: — *Der göttliche Schelm*, sein Inhalt: — Erzählungen der Winnebago-Indianer von einem Schelm, in dem sich Durchtriebenheit, Tölpelei, schöpferische Kräfte, Abenteuerlust seltsam zu mischen scheinen, der in einer Welt lebt, in der es nur lebendige Wesen gibt, in der also die Tiere, die Bäume, die Blumen, die Felsen, die Berge alle das gleiche Leben führen. — Außerdem haben der mit Recht gefeierte Mythologe Karl Kerényi und der führende Meister der Psychoanalyse, G. C. Jung, den Geschichten ihre Aufmerksamkeit geschenkt. Der Herausgeber, Paul Radin, hat jahrzehntelang unter den Winnebago-Indianern gelebt und uns vieles Merkwürdige von ihnen erzählt. Schließlich ist der schöne klare Druck und die fast verschwenderische Ausstattung für den Leser eine Verlockung.

Der Text ist dem Herausgeber, Paul Radin, 1912 von einem Winnebago-Indianer zugebracht worden. Dieser hatte ihn von einem anderen Indianer rechtmäßig erworben, d.h., gegen die landesübliche Belohnung. Dann haben zwei jüngere Indianer den Urtext ins Englische übersetzt, und den englischen Text hat Paul Radin ins Deutsche übertragen, nachdem er ihn mit dem indianischen Original noch einmal verglichen hatte. Also nicht eine vom Aufzeichner dem Erzähler abgehörte und genau wiedergegebene Geschichte liegt vor uns, sondern die einem Eingeborenen abgekaufte und übersetzte. Das bedeutet einen starken Verlust an Ursprünglichkeit und Frische. Dieser wird noch fühlbarer, weil nur wenige Eigenheiten des echten Erzählers uns erfreuen, wenige Ausrufe, Gespräche und Wiederholungen. Das Ganze präsentiert sich in einem manchmal ärgerlichen Buchdeutsch.

Das Thema der Geschichte ist sehr alt: die Taten und Streiche eines göttlichen Wesens mit schöpferischer Kraft, das den Menschen Feuer, Wasser und Nahrung bringt, auch Geräte und Waffen, und das ihnen auch die Verwertung der Gaben zeigt. Zugleich ist der Schöpfer ein Meister übermütiger und boshafter Streiche; er neckt und narrt Tiere und Menschen, er betrügt, er verhöhnt, oder sogar, er tötet sie. Er ist ein diebischer Geselle und muß sich auch die Rache der Gefoppten gefallen lassen. Schelme dieser Art schildern außer den amerikanischen Indianern auch andere Völker, beispielsweise die Südsee-Insulaner, die Kelten, die Osseten, die alten Griechen und die Germanen.

In den Erzählungen der Winnebago tritt das Schöpferische weit zurück. Es taucht auf an unrechter Stelle; ganz zum Schluß besinnt sich der Erzähler, daß er doch auch davon erzählen müßte. Das scheint mir ein Zeichen, daß uns Berichte aus später Zeit, hier verblaßt und undeutlich, dort übertrieben, vorgesetzt werden. Die Berichte etwa der Algonkins (Walther Krickeberg, *Märchen der nordamerikanischen Indianer*, Jena 1924), die öfter gleiche oder ähnliche Erlebnisse

uns erzählen, sind echter und ursprünglicher, dem schöpferischen Wesen des Schelms viel näher. Unser Erzähler hat außerdem, darin unterscheidet er sich von allen anderen, eine Freude daran, alte heilige Sitten und Bräuche zu verhöhnen, offen und versteckt. Ihm fehlt der Sinn für sein Volk und für dessen erhöhtes Leben. In alten, echten Fabeleien wären diese Blasphemien undenkbar. Man wittert die Einwirkung des Christentums, es scheint auch, daß der Erzähler dem Käufer gefällig sein wollte.

Wie schlecht nun auch viele Streiche dieses göttlichen Schelms sind, immer zeugen sie von List, von raschen und verwegenen Einfällen, von behendem Ausweichen und von Überlegenheit. Derselbe Schelm ist so dumm und hilflos wie der dümmste Schildbürger. Aber ein Schelm wie der Winnebago-Schelm kann wohl überlistet und mit seinen eigenen Waffen geschlagen werden, auch der Teufel ist zuweilen ein dummer Teufel. Doch ein Tropf und Einfaltspinsel ist ein echter Schelm nie, er kann auch nicht zugleich ein Kulturbringer und ein Einfaltspinsel sein. Die Simpelei ist ein falscher Tropfen in seinem Blut und die Zutat eines schlechten Erzählers.

Die Primitiven in ihrer Liebe zum Sinnfälligen vergrößern gern in ihren Zeichnungen, was ihnen das Wichtigste scheint. Seien es Waffen, seien es die Arme, sei es die Größe eines Menschen oder eines Tieres, sei es die Größe des Phallus. Von hier aus ist nur ein Schritt zur Übertreibung, zum Grotesken, zum Lächerlichen. Aber die bewußte Ausführung, das absichtlich sich Überbietende und sich unerhört Steigernde, das ist nicht mehr primitiv, das ist übermütige und überlegene Kunst. Die vielen grotesken Szenen, die in der Winnebago-Erzählung zum Lachen herausfordern sollen und die aus sehr animalischen Erfahrungen und Tätigkeiten sich entwickeln, sind, wie mir scheint, eine Komik nicht-indianischer Herkunft, und noch weniger gehört sie zu ihrem ältesten Besitz. Die Winnebagos sind von den Franzosen vor 300 Jahren entdeckt worden. Französische Missionare haben lange mit ihnen gelebt. Warum sollten die frommen Patres ihre Schützlinge nicht durch groteske Erlebnisse und Abenteuer etwa von Gargantua und Pantagruel erfreut und belustigt haben? So daß die Indianer, so gut sie es konnten, diese Belustigungen an ihre Zuhörer weitergaben. Ich denke an die Geschichte von der ungeheueren Wirkung der Blähungen und von den berghohen Auftürmungen der eigenen Exkremente, in denen der Urheber fast erstickt. Paul Radin gibt selbst zu, daß europäische Märchen und Geschichten bei den Winnebagos Eingang gefunden haben. Auch die Geschichte von der Verwandlung eines Mannes in eine Frau und von der Hochzeit der männlichen Braut — dies alte Thema des Mimus — ist kaum indianisches Gewächs.

Trotz aller Abschwächungen und Übertreibungen, trotz fremder Einwirkungen, trotz der Verhöhnungen des echten Indianertums — ganz zerstört ist das Elementare und Primitive in diesen Winnebago-Märchen nicht. Das betrifft weniger einzelne Züge, etwa, daß der Mensch mit seinen Gliedern, beispielsweise mit seinen Händen oder mit seinem After spricht, ihnen Befehle erteilt und sie überhaupt für selbständige Wesen hält wie die Kinder noch heute. Oder daß ein Kind sich gegen das Essen sträubt und eine weiße Wolke (man gibt ihm Schnee) und einen blauen Himmel (man gibt ihm blaues Riedgras) verlangt. Übrigens ist dies Intermezzo aus einem anderen Mythenkreis, aus dem Kreis vom göttlichen Kind, herübergenommen. Als das Wesentlichere in diesen Geschichten erscheint mir, wie schon angedeutet, daß die ganze Welt noch eins ist: Blumen und Bäume, Steine und Berge, Flüsse und Meer sind ebenso durchdrungen und erfüllt von Leben wie Tiere und Menschen. Diese Welt ist eine Welt des Elementaren und des Ursprünglichen, zugleich des noch Ungehemmten. Wenn auch alle Wesen sich Bruder nennen, sie überlisten einander, sie freuen sich an jedem Schabernack, sie betrügen sich, und sie fressen einander auf. Aber es hilft auch einer dem anderen und erbarmt sich seiner. In allen diesen kurzen Geschichten steckt ein großer Reichtum an Abenteuern. Die Tiere, die der Schelm erlegt hat, werden von anderen Tieren gefressen. Der Schelm wieder wird bei seinen Versuchen zu fliegen, betrogen. Er findet in einem Elchkopf lärmende Mücken, verschwindet selbst in den Kopf und muß durch Zauber befreit werden. Dann hören wir von Wettläufen über das Eis, von Einsperrungen in Höhlen oder in hohle Bäume, von falschen Ratschlägen. Alle diese Geschichten und Erlebnisse werden, wie bei anderen

Indianerstämmen auch, lose aneinandergereiht. In unseren Geschichten- und Schwankbüchern, etwa im Eulenspiegel, ist es nicht viel anders. Auch im Osten, in den Geschichten von Nassr Eddin, beobachten wir das gleiche. Paul Radin meint, eine Entwicklung vom Tierischen zum Menschlichen in unseren Streichen zu entdecken, und hat das zu beweisen gesucht. Das war vergebliche Mühe. Das Ganze der Winnebago-Geschichten quirlt und wirbelt auch nicht durcheinander wie bei den primitiven Märchen, sondern Teile, die gar nicht zusammengehören, sind mechanisch aneinandergereiht. Der Aufbruch auf den Kriegspfad, z.B., der die Geschichte einleitet, setzt sich nicht auf dem Kriegspfad fort. Das Ende, die Verwandlung eines Nichtsnutzes in einen Kulturheros und seine Entrückung in den Himmel, ist den Schelmenstreichen ganz fremd. Wann hätte auch ein Schelm wie der Winnebago-Schelm den Missisippi schiffbar gemacht? Und gehört die Schiffbarmachung eines Flusses etwa in die Urzeit? Der Erzähler dieser Streiche ist eben kein guter Erzähler. Er vergißt oft Sinn und Bedeutung des Erzählten, ist gleichgültig und unbeteiligt an dem, was er berichtet. Ihm fehlt die rechte Freude. Er hat eben die Erzählungen für den Verkauf geschrieben, um des Lohnes und nicht um des Erzählens willen. Paul Radin sagt, das älteste in diesem Zyklus sei Freßlust, Geschlechtsgier und ruheloses Wandern. Das wäre, wenn es wirklich zuträfe, ein jämmerliches Zeugnis für die Erzählkunst der Primitiven. Man vergleiche, um es zu wiederholen, die Märchen der nordamerikanischen Indianer von Walther Krickeberg. Wieviel echter, ursprünglicher, leichter, heiterer und kurzweiliger sind diese Gebilde, und wie tief ergriffen sind die Erzähler von den Wundern und von den Geheimnissen der Schöpfung und von der unvergleichlichen Macht des Schöpfers!

Diese Suite von Schelmenstreichen, diese mythische gekaufte Ware legte also Paul Radin als zuverlässige Botschaft aus der primitiven elementaren Welt den Herren Kerényi und Jung vor und bat sie um ihre Meinung. Beide Forscher suchten von ihren Wissensgebieten her die Überlieferung vom göttlichen Schelm zu erfassen und zu erklären. Kerényi erkannte, daß in dem göttlichen Schelm der Winnebago sich uns späte Überlieferungen zeigen, „verbrauchte Götter", wie er es in einer Wortprägung Rilkes nannte. Doch er sieht in ihnen primitive Beiträge zu den sogenannten pittoresken Schilderungen der Weltliteratur, die als Untergattung die Mythologie und die Dichtung begleiten. Zeitlos belebten sie die Welt der Götter und die Welt der Menschen, eben durch Schelmenstreiche. Kerényi zeigt uns die weltweite Verbreitung der pittoresken Schilderungen und verweilt besonders bei den griechischen Mythen, bei den Anspielungen der Dichter und bei den Kulten, die sich auch im Bild erhalten haben. Diese Schelme, immer betrogene Betrüger und genarrte Narren, belebten auch die Indianergeschichten. Eine interessante These, aber ist sie haltbar? Auch Verwandte des Winnebago-Schelms in griechischen Berichten und namentlich in den Schwänken der phallischen Art, in Geschlechtsverwandlungen, in dem Motiv des als Frau verkleideten Mannes, also in den Späßen des Mimus, sollen zu finden sein. Hermes und Herakles seien Vettern des Winnebago-Schelms, Herakles sei ursprünglich ein leicht zu übertölpelnder, weibergieriger und freßlustiger Prahlgott gewesen. Wirklich? Hätte sich aus diesem Herakles der Halbgott entwickeln können, den die Götter in ihre Mitte aufnahmen? Ist der miles gloriosus Herakles nicht eine späte Schelmerei? *So pflegen*, sagt Goethe, *Kinder und Volk das Große und das Erhabene in ein Spiel, ja in eine Posse zu verwandeln, wie sollten sie auch sonst imstande sein, es auszuhalten und zu ertragen?* — An irgendeine Entwicklung des indianischen Schelmes glaubt auch Kerényi nicht. In seinen Auffassungen unterscheidet er nicht klar zwischen Volkstümlichem und Dichterischem, zwischem niedriger und hoher Dichtung, zwischen primitivem Glauben und gestaltetem Mythus. In der Dichtung der Indianer hat sich Kerényi kaum umgesehen, und die Götter- und die Schelmenwelt der Inder und der Germanen erwähnt er nirgends. Er bleibt bei seinen Griechen und verweist wiederholt auf seine eigenen Forschungen, die der mythischen Welt der Griechen gelten. So verwandelt sich sein Essay in eine Einführung in das Werk von Karl Kerényi. Dadurch gewinnt es einen besonderen Wert, der aber außerhalb des eigentlichen Themas bleibt. Das Primitive, das Ursprüngliche in den Fabeln vom göttlichen Schelm, das freilich fast verweht und verklungen ist, der Glaube an den lebendigen Zusammenhang aller Geschöpfe dieser

Welt und aller ihrer Erscheinungen — daran hat Kerényi vorbeigesehen. Eine Besprechung von Maria Bindschedler (Neue Züricher Zeitung, April 1956) hat dies sofort erfaßt.

Ebensowenig wie Kerényi hat C. G. Jung diese Urmelodien gehört. Ihn drängt es, in dem Wesen des Schelms, den er für ein Urwesen hält, die psychischen Elemente zu bestimmen. Er faßt ihn als ein Geschöpf, noch ganz indifferenziert, tierisch, menschlich, göttlich zugleich, dessen ursprüngliche Elemente die des Schelms, die unbewußten, die boshaften, grausamen, ungehemmten der Schatten seien, wie Jung es nennt, und die sich bis in die Gegenwart erstreckten, als Aberglaube, als Unbeherrschtheit etwa, und von dem sich das Bewußte, das Höhere getrennt habe, das den Schatten überwindet oder überwinden soll, so daß aus der Zwiespältigkeit eine höhere Einheit entsteht. Diese Zwiespältigkeit des Schelms erkläre, daß er zugleich als Heilbringer und als Betrogener und Verspotteter auftrete.

„Entwertetes Schelmtreiben" nennt Jung die Verkehrung und Verhöhnung der kirchlichen Feste und kirchlichen Würdenträger. Er vergleicht sie mit den alten lustigen und dann wüsten Kinderfesten, den Fastnachts- und Eselsspielen, die im Mittelalter die Geistlichen erheiterten, und die dann, nachdem sie sich ins Schamlose verwandelt hatten, sie empörten. Ihre Narren und Schelme lebten in den Typen der italienischen Puppenspiele und Komödien weiter. Die mittelalterlichen Belege holt Jung aus der Schatzkammer des großen mittelalterlichen Wörterbuches von Du Cange. — Das sind gewiß interessante Bemerkungen, aber sie gehören nicht in den Bereich des Urschelmes, auch nicht des Urschelmes Jung'scher Prägung. Sie gehören in den Bereich der Kirche und in den des Mimus.

Mir ist seit langem aufgefallen, daß die Geister der Verstorbenen, die in spiritistischen Sitzungen gerufen werden, sich wie die Kobolde und Poltergeister der Volkssage aufführen: lärmend und die narrend und verspottend, die sie gerufen haben, und bösartig, wenn sie gereizt werden. Zu meiner Überraschung sagt Jung Ähnliches. Auch er verweist auf die Verwandtschaft des Poltergeistes mit dem Schelm, und er bemerkt, dieser Poltergeist gehöre in die Umgebung der Kinder in der Adoleszenz. —

Man sollte auf diese sehr merkwürdigen Erscheinungen einmal näher eingehen, auch von der Volkskunde und von der Sagenforschung her. Aber sie gehören m.E. wiederum nicht in das Reich der Schelmen, sondern in die Welt und in den Kult der Ahnen.

Der Psychoanalyse ist mit Recht entgegengehalten worden, sie setze voraus, was erst bewiesen werden müsse, daß nämlich das Seelische, das Unterbewußte, das Unbewußte, das Pathologische in dem Menschen unsrer Tage von jeher zum Wesen des Menschen gehört habe, also auch zum Wesen des primitiven Menschen und des Menschen der Vor- und Urgeschichte. Daher könnten auch die Mythen und Märchen dieser ältesten Menschheit aus den psychologischen Erlebnissen und Zuständen unserer Gegenwart erklärt werden. Ich halte diese These für falsch, aber ich warte auf ihren Beweis. Die Welt des Urmenschen ist nach meiner Überzeugung von Knud Hamsun, dem Dichter, viel lebendiger erfaßt worden, als von allen Psychoanalytikern. Ob das nun zutrifft oder nicht, sowohl Jung wie Kerényi haben die Ursprünglichkeit des Winnebago-Schelms überschätzt und sind in ihren Beurteilungen in die Irre gegangen oder haben sich in andere Bereiche geflüchtet. Der Schelm war stärker als die beiden großen Forscher und hat sie beide genarrt. Das ist das Lustigste an diesem Buch: das ganze Aufgebot des Herausgebers, der es als Dokument von unvergleichlicher Echtheit pries, war ein Irrtum. Das Buch erwies sich als „verbrauchtes" und halbechtes mythologisches Kaufobjekt.

Kirchseeon/Obby. Friedrich von der Leyen

Zum Andenken an Hans Pyritz

In der Nacht zum 23. März 1958 ist Hans Pyritz allzu früh, im Alter von 52 Jahren, von uns gegangen. Dem *Euphorion* steht es besonders gut an, seiner dankbar zu gedenken; denn ihm ist er durch Jahre hin ein richtungweisender und aufopfernder Redakteur gewesen, und in dieser seiner Zeitschrift lebt auch jetzt der schöne, selten gewordene Brauch wieder auf, der Toten in den eigenen Reihen zu gedenken und durch die Vergegenwärtigung ihres Wirkens unserer Wissenschaft und ihrer Entwicklung neue Kraft zu geben.

Hans Werner Pyritz wurde in Berlin am 15. September 1905 geboren und ist als einziges Kind in einem einfachen preußischen Beamtenhause groß geworden. Die Schule, die er vom ersten Schuljahr ab bis zur Reifeprüfung besucht hat, das Königstädtische Gymnasium, war eine Tochterschule des benachbarten altberühmten Grauen Klosters. Dem Lehrertypus der damaligen Zeit entsprechend, der erst in den letzten Schuljahren P.s durch Einführung der Zwangspensionierung und durch die allgemeine pädagogische Entwicklung allmählich abgelöst wurde, waren unter den Lehrern dieses Gymnasiums jahrzehntelang auch bedeutende Gelehrte tätig; neben dem ersten Direktor Bellermann, dem Schillerforscher, etwa Hermann Diels, dann der Scherer-schüler und Goetheforscher Daniel Jacoby, ferner Hans Droysen, der jüngere Sohn des berühmten Historikers, schließlich der hochverdiente Volkskundler und Germanist Johannes Bolte, den kurz vor seiner Pensionierung noch Roethe in die Akademie holte. Er ist jahrelang P.s Lehrer gewesen und hat ihm auch gleich die ersten Schritte in das Studium ebnen können, indem er dem jungen Studenten einen Hilfsarbeiterposten bei der Akademie besorgte, was für seine wissenschaftliche Laufbahn entscheidend werden sollte. Auch zwei hervorragende Pädagogen unter seinen Lehrern an der Schule dürfen genannt werden, die nicht zuletzt sein Interesse auf das germanistische Studium gelenkt haben: Paul Müller, bekannt als Herausgeber Hugo Wolfs, und Erich Kalisch, der jetzt noch in Berlin lebt und seinerzeit das niederrheinische Spielmannsepos *Morant und Galie* herausgegeben hat.

Auf der Universität hatte Pyritz das Glück, schon sehr früh in Roethes Seminar aufgenommen zu werden und kurz vor dessen Tod (September 1926) auch noch dem engen Kreise seines Leseabends anzugehören. Für die folgende Zeit seines dreizehnsemestrigen Studiums wurden dann Julius Petersen und Arthur Hübner seine Hauptlehrer. Daneben haben Ernst Perels, Albert Brackmann und besonders Karl Strecker starken Einfluß auf ihn geübt; dieser hatte sogar den sehnlichen Wunsch, ihn ganz zum Mittellateinischen hinüberzuziehen; Pyritz wußte sich jedenfalls auch später noch den akademischen Vertretern dieses Faches durchaus ebenbürtig. Sein wissenschaftlicher Aufstieg vollzog sich trotz den allmählich unruhig werdenden Zeiten verhältnismäßig glatt und rasch. Nach dem Doktorexamen Ende 1930 war er ein Jahr lang als redaktionelle Hilfskraft bei der *Deutschen Literaturzeitung* beschäftigt und von Oktober 1931 bis März 1934 als Assistent am Germanischen Seminar der Universität Königsberg unter Gottfried Weber und Paul Hankamer tätig; dann holte ihn Arthur Hübner für ein Jahr als Mitarbeiter ans *Deutsche Wörterbuch*. Entscheidend für einige Jahre wurde im Mai 1935 seine Berufung zum Leiter des Handschriftenarchivs bei der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie in Berlin, an dem er mit Unterbrechungen schon sieben Jahre lang mitgearbeitet hatte. Zu Beginn des Krieges wurde

er ein Jahr lang, bis zu seiner Freistellung vom Militärdienst, Soldat, konnte jedoch während eines Sonderurlaubs im Februar und März 1940 seine Habilitation fördern, die während eines zweiten Urlaubs im Juli 1940 rasch abgeschlossen wurde. Schon im Dezember zum Dozenten ernannt, wurde er im Sommer 1941 mit der kommissarischen Wahrnehmung des Königsberger Ordinariats betraut, und noch ehe ein Jahr später die endgültige Ernennung dort vollzogen war, erhielt er schon die Berufung auf den Lehrstuhl seines Lehrers Julius Petersen, die ihn mit Stolz und Hochgefühl erfüllte und der er zum Sommer 1942 folgte. Fünf Semester hat er in Berlin gelehrt, bis er im letzten Kriegswinter noch einmal als Sanitäter eingezogen wurde. Im Herbst 1945 zunächst mit der Weiterführung des Lehramtes beauftragt und eben mit der Neueröffnung des Seminars beschäftigt, traf ihn unvermutet im Dezember der Gewaltspruch der ostzonalen Behörden, der ihn trotz einem ordnungsgemäßen Rehabilitationsverfahren über eineinhalb Jahre von der Universität ausschloß. Pyritz hat diesen Schlag nie verwunden. Im Juli 1947 konnte er dann seine schwere, verantwortungsvolle Lehrtätigkeit in Hamburg beginnen, die jetzt nach zehnjährigem einschneidendem und erfolgreichem Wirken ein so frühes Ende gefunden hat.

Im vorvorletzten Heft des *Euphorion* hat Hans-Egon Hass in einem ausführlichen, gedankenreichen Nachruf das Bild Günther Müllers gezeichnet. Es ist verlockend, die beiden Gelehrten, die seit einigen Jahren miteinander in engerem wissenschaftlichen Kontakt standen (vgl. auch die Anm. in P.s Goetherede S. 10), einander gegenüberzustellen, obwohl Pyritz fünfzehn Jahre jünger war. Zwar die Sonderstellung, die Hass seinem Lehrer gleich zu Beginn zubilligt, wenn er meint, daß Müller „als Letzter vielleicht . . . die ganze Weite seines Faches vom Mittelalter bis zur Moderne forschend durchmessen" habe, dürfen wir ihm auch im Hinblick auf Pyritz nicht so willig zuerkennen. Bereits der Lebenslauf, den dieser in seiner Bewerbung um die Königsberger Assistentenstelle im Juli 1931 einreichte, betont ausdrücklich: „Mein Streben ging von Anfang an auf eine Verbindung beider Zweige der Germanistik; insbesondere die deutsche Literaturgeschichte als Ganzes zu betrachten und, soweit das möglich ist, auch zu betreiben, war mein Wunsch und ist es geblieben"; wir dürfen hinzufügen, daß er in seinem kurzen Leben soweit möglich diesen Wunsch verwirklicht hat, (wenn auch natürlich nicht in seinen Vorlesungen): ich kann es bekräftigen, von wie sicherem Verständnis auch seine Mitgutachten zu sprachwissenschaftlichen Dissertationen zeugen, und erst recht zeigt es in vielem die weitreichende Tätigkeit, die neben seinen gedruckten Veröffentlichungen und später seinem Lehramt einherging. Gelegentlich konnte er sogar ein sauberes kleines Probestückchen für die Kennerschaft der *swarzen buoche* vorlegen (ZfdA 68, S. 215 f.), vor denen selbst manche „altdeutschen" Kollegen ein Grauen überkommt.

Was jedoch Hass auf S. 99 über Müllers Grundauffassung der Wissenschaft oder S. 100 über seine „methodenproblematische Bewußtheit" ausführt, was er S. 107 über das Interesse Müllers an „formgeschichtlichen Verläufen" äußert — dies gilt sehr ähnlich auch für Pyritz, wenn auch mehr implizite. Denn gewiß ist das schriftstellerische Werk, das Günther Müller hinterläßt, ungleich größer und reicher, schon dadurch bedingt, daß ihm ein halbes Menschenalter mehr vergönnt war. Ein anderer Grund aber kommt hinzu. Wer aus der Berliner Schule kommt, hat einen Großteil seiner Arbeit „für den König von Preußen" geleistet. Diese Arbeit tritt nicht so ins öffentliche Licht wie die monographische „Schriftstellerei"; sie ist aber für den gesamten Haushalt der Wissenschaft nicht unwichtiger als die eigene selbständige Forschung. Es

sind jetzt über hundert Jahre her, daß Adolf Trendelenburg an einem Leibniztage der Preußischen Akademie feststellte, daß die Wissenschaft wie Handwerk und Gewerbe zum Großbetrieb übergegangen sei. Pyritz hat in den Jahren, da er das Handschriftenarchiv der Deutschen Kommission leitete, gründlichste und wertvollste Arbeit für die germanistische Wissenschaft getan. Seine peinliche Ordnungsliebe und sein Hang zu organisatorischer Tätigkeit kamen dem entgegen. Jedesmal, wenn ich die altvertrauten Räume unserer alten Akademie Unter den Linden, in deren einem Teil er damals als Hausherr waltete, wieder betrete und einen der Kästen öffne, begegne ich den Spuren seiner sorgfältigen und emsigen Tätigkeit. Vor mir liegen zwei längere Denkschriften, ein Bericht über die im Juli und August 1934 notwendig gewordene Nachprüfung der Bestände (der einem ersten Bericht Wieland Schmidts folgte) und eine zweite *Zur Fortführung des Handschriftenarchivs*, in der auch bis ins einzelne führende technische Vorschläge zur Neuorganisation ausgebreitet werden. Ungern verzichte ich darauf, daraus einige markante und zeitgemäß-praktische Leitsätze über die Beseitigung von Schäden wie über Bauplan und Form der vorgesehenen „Quellenkunde" zu zitieren. Da die sämtlichen Register und Ergänzungskarteien, sozusagen die Schlüssel zu den geretteten Beschreibungen, kurz nach dem Kriege zerstört worden sind, gilt es, diese für alle Mittelalterforschung ganz unentbehrliche, seinerzeit von Roethe und Burdach weitsichtig begonnene und in beträchtlichen Teilen abgeschlossene Sammlung von Handschriftenbeschreibungen endlich fortzuführen, zu vollenden und in bestimmter katalogartiger Form der Forschung zugänglich zu machen; man wird für den künftigen Leiter kein besseres Vorbild als Hans Pyritz finden.

Nicht minder wichtig war P.s jahrelange Mitarbeit an unseren *Jahresberichten*. Bei den „neueren", die Petersen 1921 nach dem Vorbild der „älteren" neu ins Leben gerufen hatte, hat Pyritz dem damaligen, allmählich immer müder werdenden Herausgeber Fritz Behrend schon jahrelang als Hilfskraft zur Seite gestanden, bis er 1930 als selbständiger Bearbeiter eines großen Abschnittes, des 18. Jahrhunderts, eintrat. Zwei Jahre betreute er dies Kapitel und dann ebenso lange das Barockzeitalter. Die *Jahresberichte* hatten sich gerade zu Beginn der dreißiger Jahre zu einem Organ von achtbarem Niveau entwickelt, das sich vor allem zur Aufgabe setzte, auch über sonst nicht besprochene kleine Arbeiten, Broschüren und Aufsätze kritisch zu referieren. P. hat in seinen Abschnitten für diese heute leider zu Gunsten einer reinen Bibliographie aufgegebene, höchst fruchtbare Sonderform der Kurzrezension wahre Musterbeispiele gegeben, und einige seiner knappen Charakteristiken — erinnert sei an die nach dem Jubiläumsjahr 1929 besonders zahlreichen Lessingreferate — enthalten in ihrer konzisen Gedrungenheit mehr als manche langatmige Besprechung.

So ungern sich Pyritz einer wissenschaftlichen Gemeinschaftsarbeit, wie sie nach der Begründung der Berliner Arbeitsstelle des *Deutschen Wörterbuchs* durch Arthur Hübner dort in fruchtbarer Form geübt wurde, einreihte (er spielte in diesem Kreise gern ein bißchen den Außenseiter), er hat auch hier ein Gesellenstück von ausgesuchter Akkuratesse abgeliefert, den Artikel *Sucht* mit zugehörigen Compositis; in den Zwischenbemerkungen verrät sich sein scharfes Ohr für die feinen Bedeutungsnuancen dieser Wortgruppe und für ihre besondere Funktion in dichterischer und gelehrter Sprache. Es wäre der jüngeren Germanistengeneration (nicht zuletzt den „neueren" Literarhistorikern) sehr heilsam, einen instruktiven Einblick in moderne Wörterbucharbeit zu gewinnen; sie wären besser gefeit gegen die heute grassierende

Exaltation an wahnschaffenen Volksetymologien, wie sie leider nicht nur Philosophen und Dichter lieben.

Zu den wenig anerkannten und doch so unentbehrlichen philologischen Grundarbeiten gehört bekanntlich die Bibliographie; nur Nichtkenner und Nichtkönner verachten das keineswegs leichte bibliographische Handwerk. In Wahrheit setzt es, wenn es nicht äußerlich und unkritisch betrieben wird, sowohl saubere Akribie und reiches Wissen (erlernbare Tugenden) als auch kritisches Urteil (eine Kunst) voraus. Pyritz hat in seiner Barockbibliographie auch für dies Handwerk eine glänzende Meisterprüfung abgelegt; seine groß angelegte Goethebibliographie hat er uns nun leider unvollendet hinterlassen. Hoffentlich gelingt es, dies unentbehrliche Hilfsmittel der Goetheforschung bald in der begonnenen vorbildlichen Form weiterzuführen!

In Berlin übernahm Pyritz an Sonderaufgaben zuletzt noch die Leitung des Literaturarchivs, in Hamburg trat zu seinem Lehramt die Leitung einer Abteilung des *Goethe-Wörterbuchs* hinzu, dann der Vorsitz der Goethegesellschaft und schließlich die Redaktion des *Euphorion*, die er nur im ersten Jahr mit Hans Neumann teilte. An ihr hing vor allem sein Herz; seine Helfer wissen davon zu berichten, wie er sein Augenmerk auch auf die kleinsten Dinge, bis in die drucktechnische Gestaltung der Titelseite hinein, richtete. Von hier aus hielt er enge Verbindung mit den Fachgenossen, auch des Auslandes, und es schmerzte ihn tief, daß in den letzten Jahren, wo die dienstlichen und halbdienstlichen Pflichten überhandnahmen, die Muße zu ruhigen Briefgesprächen, zu fruchtbarem wissenschaftlichem „Brückenschlag", mehr und mehr verlorenging. Damit rühren wir an eine Sorge, die auf uns allen, den Vertretern der großen Schulfächer mit ihrem immens angewachsenen Institutsbetrieb, lastet, und für die Leiter wissenschaftlicher Großunternehmen verdoppeln sich diese Lasten noch einmal, wenn sie sich den weiten und vielfältigen Sonderaufgaben des Gelehrten nicht entziehen. Pyritz nun — und hier zeigt sich gewiß ein grundsätzlicher Unterschied zu Günther Müller — konnte und wollte nicht auf das „Mitregieren in der Organisation der Wissenschaft", auf öffentliches Wirken, auf Repräsentation, auf „Teilhabe an ... Einfluß in der Gelehrtenrepublik" verzichten (um Formulierungen von Hans-Egon Hass zu gebrauchen). Es war ein ganz großer Tag für ihn, als er den greisen Thomas Mann, der bei seiner Heimkehr in die Vaterstadt auch in Hamburg einkehrte, in so wohlgesetzter, geschliffener Rede begrüßen durfte, daß dieser große Meister geprägten Stils hier einmal einem ebenbürtigen begegnete.

Als er den Vorsitz in der Hamburger Ortsgruppe der Goethe-Gesellschaft übernahm, erwachte diese zu neuem Leben. Mit fast umständlicher Sorgsamkeit wurden jetzt die Veranstaltungen jedes Winters vorbereitet, die er dann mit bewußtem Charme zu eröffnen pflegte. Man kann seinen Schmerz nachfühlen, daß er in den letzten Jahren körperlichen Leidens die Teilnahme an großen Versammlungen absagen, sich größeren und auch kleineren Veranstaltungen selbst der Universität oft entziehen mußte, den Vorsitz in der Goethe-Gesellschaft wieder aus der Hand gab; vielleicht am schwersten drückte ihn der Verzicht auf die besonders geliebte Redaktion des *Euphorion*, von deren stolzer Warte aus er eine weitreichende, fast herrscherliche Wirkung übte. Wenn er sich übrigens irgend übergangen fühlte, konnte er sich und seine Stellung sehr energisch in Erinnerung bringen.

Aber noch etwas anderes unterschied ihn von seinem Bonner Kollegen, und dies berührt nun schon die schriftliche Produktion. P., der Frühreife und Frühvollendete, ist von jenen großen Umbrüchen, wie sie das reiche Lebenswerk Günther Müllers schon dem flüchtigen Blick zeigt, von ewig neuen „Verwandlungen" frei geblieben. Nur denk-

bar Fertiges und Abgeschlossenes übergab seine Feder dem Druck; sein œuvre ist auch aus diesem Grunde viel knapper, dafür aber auch gedrängter und geformter. Er hat nicht so oft wie jener den Jacob Grimmschen Mut des Irrens.

Doch es wird Zeit, auf die Werke selbst den Blick zu lenken. P. hat „dem" Barockseminar Julius Petersens angehört, dessen Bedeutung für die Barockforschung Wolfgang Kaysers Vorwort zu seiner Dissertation so warm gepriesen hat und dessen hervorragendste Arbeiten (von Alt, Kayser, Pyritz, Trunz, Wentzlaff-Eggebert) freilich die Forschung dieses Zeitalters so energisch gefördert haben, wie die Vorgänger kaum zusammengenommen. Was diese Arbeiten und die einiger noch hinzutretender Generationsgenossen auszeichnet und ihnen schulprägenden Charakter leiht, ist nicht so sehr die methodologische und explizit geisteswissenschaftliche als vielmehr die lebendige geschichtliche Betrachtung der Probleme, die hier oft in letzte Ursprünge zurückverfolgt werden, und die damit verbundene Weite der Umschau. Was Pyritz über Alewyns *Johann Beer* sagt: „Eingebettet ist alles in eine wahre Fülle von Ausblicken und Exkursen, die von des Verfassers außerordentlicher Kenntnis ... Zeugnis ablegen und überall hin in dunkle Winkel und Gänge Streiflichter werfen", gilt von fast allen. P.s Barockkolleg konnte in seiner Einleitung schon ein gewisses Résumé dieser lebendigen Forschung geben, zu der er selbst so glänzend beigetragen hat.

Sein Buch über Paul Flemings Lyrik (1932), eine Zierde der Palästrareihe, gilt mit Recht als einer der festesten Bausteine der Barockforschung. Zwei Sonderkapitel gingen ergänzend oder vielmehr wegbereitend voran: die als Dissertation gedruckte und zugleich im *Münchner Museum* erschienene, sehr kritische Interpretation der *Rubella* oder *Suavia*, Flemings noch aus „beziehungslosen Einzelgebilden" zusammengesetzter lateinischer Jugendlyrik, in der noch überall künstlich das „Triebwerk der Gefühle in Gang gehalten" werden muß, und dann eine Untersuchung der zeitlich nicht ebenso sicher festzulegenden Übersetzungen des Dichters (ZfdPh 56), diese so elegant, ja spannend geschrieben, daß sie auf den Hauptgang des Mahles geradezu hungrig machte; sie leuchtete dem Thema entsprechend die Umgebung des Autors, die „literarische Handelsstraße", ab und brachte das überraschende Ergebnis, daß der größte Petrarkist selbst nur durch Mittelsmänner den Einfluß seines großen Vorbildes erfahren hat. Zahlreiche Fragen dieses Teilkapitels (z. B. das Amorproblem oder das in dem Abschnitt „Behandlungsweise" angesprochene allgemeine Thema des Übersetzens) möchte man am liebsten noch nachträglich mit dem Verf. erörtern. Bei der Hauptarbeit bedarf es heute nicht mehr einer Hervorhebung ihrer (auch methodischen) Verdienste, zumal Alewyns eingehende Rezension ihre Probleme gleich lebendig weiter zu diskutieren unternommen hat. Den ewigen Konflikt zwischen Tradition und Neuschöpfung, zwischen der Macht des Überkommenen und dem eigenen Schöpfertum an dem vielleicht zentralsten („innerlichsten" darf man hier ja nicht sagen) Thema der Poesie überhaupt, an der Liebeslyrik, aufzudecken und historisch zu verstehen, erforderte einen Jahrhunderte der Dichtungsgeschichte überspannenden Blick, und Pyritz öffnet bei seinem Rückgriff auf die Minnedichtung und ihre Quellen (er beschränkt hier die Quellenfrage vornehmlich auf Motive) neben den antiken auch ostwestliche Strömungen und Einflüsse. Er denkt und kämpft den Konflikt als solchen für seinen Helden mutig durch und verfolgt seine allmähliche Loslösung aus den durch Jahrhunderte gültigen traditionellen Formen (eben dem Petrarkismus), seine Entwicklung zum eigenen Erleben und zu eigener Aussage, so daß der späte Fleming als Vorläufer Günthers erscheinen darf. Hier hat sein

Kritiker Alewyn Einwände dagegen erhoben, daß Pyritz auch die konventionelle Motivik schon „innerlich durchblutet" fühlt; aber wenn A. auch für „Erlebnislyrik" an sich überpersönliche Tradition in Anspruch nehmen will, weil in ihr alte Motive, das des Naturerlebens, der „kosmischen Relation", walten, so gleicht dies doch noch nicht den Unterschied aus, den Pyritz betonte. In der nie abgeschlossenen und durch Wolfgang Mohr wieder aufgerührten Diskussion über das Wesen des mittelhochdeutschen Minnesangs spielt wesenhaft das gleiche Problem. Auch hier droht ja der heute fast magisch gewordene τόπος-Gedanke schon alles Recht des Dichters auf ein Eigensein und eine Eigenform zu verschlingen. Natürlich war die biographische oder nur psychologische Ausschlachtung der Dichtung für „vorsentimentale" Zeiten ein oft lächerlicher Anachronismus; natürlich kann man sogar das schlichte „ich liebe dich" schon für eine uralte Formel (auf deutsch: einen τόπος) erklären, und dennoch wird sie bei jedem Menschen und erst recht bei jedem Dichter ein ewig neues Erleben und Bekennen sein, soweit er überhaupt eine eigene Sprache spricht. Auch unter dem konventionellen Deckmantel (den man zu Unrecht lange übersehen hatte) verraten große Dichter zu allen Zeiten eine eigene, von der Liebe eben doch berührte Seele, und so darf man wohl den Gedichten des späteren, freigewordenen Fleming im Sinne ihres Deuters ihr Eigenleben gönnen.

Dasselbe große Thema der „irrationalen Verflochtenheit von Kunst und Leben" in einer Dichtung wird in der „biographischen Studie" über Goethe und Marianne von Willemer (1941) durchgespielt. Mit diesem kostbaren kleinen Werk, das die lebensgeschichtlichen Hintergründe des *Divan* bis ins letzte aufhellt, hat sich Pyritz in weiten Kreisen der Goethefreunde wärmste Anerkennung und Bewunderung erworben. Auch die nicht ganz so leicht zu gewinnende gelehrte Welt wird ihm immer nachrühmen müssen, daß in ihm wie selten in einer wissenschaftlichen Untersuchung der tiefe Einklang, der zwischen Dichtung und Forschung walten muß, offenbar wird. Es liegt über dem Buche trotz allem bohrenden Ernst, allem unnachsichtigen Drang, in die Tiefen seelischen Lebens vorzustoßen, nach Goethes Worten etwas von dem *Glanz und der Heiterkeit jener Gegenden*, in denen es spielt; seine Sprache atmet vollen poetischen Duft: „. . . und hatten ihm Rhein und Main nicht die alte, fast vergessene Melodie seines Ursprungs ins Herz geraunt?" Das Lob des Rheingaus (der wunderschöne Hymnus von Ludwig Curtius lehrt es uns aufs neue) ist nicht nur von der Rheinromantik, sondern auch von andern gesungen, und an Goethes gegenklassische „Wandlung" denkend, wird man mit Stefan George sagen dürfen:

Schon lockt nicht mehr das Wunder der Lagunen,
das allumworbene trümmergroße Rom . . .
wie Deine Wogen — lebengrüner Strom!

Was man auch immer kritisch über das Mariannebuch geäußert hat und äußern mag: zunächst eine gewisse Einseitigkeit in der Beurteilung der dritten persona dramatis nur nach brieflichen Zeugnissen (aber es soll ja nicht das Ganze von Willemers Wirken und Schaffen erfaßt werden!), dann ein gelegentliches Überdecken, ein Verschieben des historischen Standorts: nicht nur Goethe, beide Partner wurzeln noch im 18. Jahrhundert (so Kommerell — aber trifft dieser höfische Formensinn die tiefste menschliche Schicht?), ferner eine gelegentliche Überbetonung der Neuartigkeit eigener Sicht und damit verbunden viel Polemik, nicht nur gegen die idealisierende, „übermalende" Ausdeutung, sondern auch gegen andere Forscher, die nur schweigsamer waren, wie Wilhelm

Scherer (aber der Eifer für seine Helden macht aus dem Autor leicht einen Anwalt!), schließlich im ganzen ein zu stark durchgehaltenes Rubatospiel — all das kann nicht den einzigartigen Zauber zerstören, den dies Buch durch Reife und Tiefe, Schwermut und Süße bei jedem Lesen neu ausströmt, kann nicht die Bewunderung mindern für die Gabe des Verfassers, ebenso hart wie zart, rücksichtslos wie rücksichtsvoll in das Dunkel der zwiespältigen Menschenseele zu leuchten und das tragische Verhängnis dieser Begegnung aus Briefen und Versen neu zu beschwören — geliebt sein und betrübt sein ist ein Reim!

In einer besonderen kleinen Schrift überblickt Pyritz das ganze Leben Mariannes und würdigt ihre Persönlichkeit und dichterische Leistung. Das Heftchen enthält im Druck als philologische Beigabe mit Kennzeichnung der Goetheschen Veränderungen alle ihre *Divan*-Gedichte, die durch Goethe „in dem Erdreich blieben, in dem sie gewachsen waren". Es war einer der festlichsten Höhepunkte seines Lebens, als Pyritz 1942 bei der Feier von Goethes Geburtstag im Frankfurter Hochstift mit diesem schönen, geradezu liebende Zärtlichkeit atmenden Vortrag seine 1500 Zuhörer begeisterte.

Eine andere Feststunde war es, als er sieben Jahre später zur 30. Jahresfeier der Universität Hamburg (es war in Goethes Jubiläumsjahr) vor einem ebenso großen Publikum in der Musikhalle seine die Fassungskraft der Hörer aufs höchste anspannende Rede über Goethes Verwandlungen hielt.

Die Goetherede gehört zu den bedeutsamsten und ernstesten des Jubiläumsjahres, und Pyritz selbst legte besonderen Wert auf sein in ihr sichtbar werdendes Goethebild; denn er fühlte sich durchaus als Fürsprecher der neuen Goetheforschung, die alle „Teilsichten in einer grundsätzlich andersartigen Dimension des Anschauens zu überwinden" als Ziel hat. Diese Dimension ist hier zum Glück nicht mehr die existentialistisch tragische Grundhaltung allein, aus der etwa Thomas Mann in dem großen 7. Kapitel seiner *Lotte in Weimar* (in den Morgenträumen des alten Goethe) die Dämonie als innersten Kern von Goethes Wesen beschwört, eine Sicht, die Pyritz selbst noch im Mariannebuch gelegentlich aus einer gewissen Opposition gegen die „idealisierende Schönmalerei" überbetont hatte, sondern hier wächst aus den mit dem „Siegel der Notwendigkeit" geprägten Wandlungen, ja Widersprüchen" von Goethes Leben immer auch die rettende Kraft; Pyritz sah über den Abgründen auch das Heilende, über „Verhängniszügen" auch „Zeichen des Sieges", und fügte diese ewig fruchtbare „Gesundheit" Goethes seinem Gesamtbilde ein. (Das Wort *gesund* ist nicht zufällig auch in Berlin der erste Probeartikel des großen Goethewörterbuchs geworden.) So spricht Pyritz an anderer Stelle (DLZ 1935, Sp. 1037) auch einmal von dem „heilenden Wunder seines Daseins". Er benutzt die Rede zugleich dazu, um der methodischen Klarheit willen seine Übereinstimmung und Abweichung mit und von Günther Müllers stärker von der Geschichte abstrahierender morphologischer Sehweise zu formulieren, vorahnend, daß der Verkauf der Geisteswissenschaften (nicht nur der Philosophie) an die Naturwissenschaften droht (in ganz anderer Weise natürlich, als es einst dem bösen Positivismus vorgeworfen wurde). Das Geistige des Gestaltbegriffs, mit P.s Wort des „immanenten Richttriebs" in Goethe — und im Hinblick auf Goethes eigenes Wort *Entelechie* dürfen wir nicht einmal die religiöse Komponente in diesem Geistigen übersehen — war ihm gegenüber aller Naturwissenschaft, die das Typische suchen muß, auch ein „individuelles Gestaltgesetz", das von historischen Bedingungen, sittlichen Gesetzen, geistigen Einflüssen, von den tiefen Spuren menschlicher Begegnungen mitbestimmt wird, obwohl Goethe (was gerade hier deutlich wird) solche „Urvorgänge von Empfängnis und

Zeugung" vor den Menschen *defendendo* abzuschirmen und zu verdecken liebte. Die Maske Goethes hat, wie sich nun erweist, einen Natur und Geist umgreifenden, schützenden Sinn, den die Natur (nach einem Zitat Bertrams) schon darin zeigt, daß „der Keim, dem man die Hülle nimmt, nicht mehr wächst." Die Verhüllung des Urrätsels alles Menschlichen, die an Goethes Ehrfurcht vor dem Unerforschlichen erinnert, übt Goethe, wie Pyritz sagt, „um unter der Maske das Rätsel des Existenz zu ertragen".

Zwei andere Goethevorträge treten (ohne die Absicht, überall Neues zu bieten) als Ergänzung seiner Goethesicht hinzu. *Goethes römische Ästhetik* (im Ausland gedruckt) setzt zunächst der Gesamtkonzeption P.s entsprechend den klassischen Goethe (dessen Stilbegriff aus der griechischen Plastik gewonnen ist) fast etwas bedauernd und keineswegs kritiklos gegen den metaphysischen Hintergrund des jungen wie des alten Goethe ab, deckt dann aber um so eindrucksvoller die Verwandtschaft dieser „schönsten und unnachsichtigsten und großartigsten Ästhetik" (in der, wie P. sagt, der „Autor" Moritz eigene Stimmungen Goetheschen Gedanken zum Opfer bringt) mit den jugendlichen Idealen Goethes auf, z. B. der Auffassung der „Schönheit als zeugender Gewalt". Goethes Kunstauffassung und Goethes Schaffen im ganzen nennt Pyritz den Höhepunkt des Säkularisierungsprozesses. In dem Londoner Vortrag *Der Bund zwischen Goethe und Schiller* tritt natürlich Gemeinsames und Trennendes der beiden Großen in harmonischen und kontrapunktischen Bezug; hier offenbart Pyritz zunächst einmal seine Kunst, auch lang Bekanntes einprägsam neu zu formen. Dann aber kommt gegenüber der communis opinio auch einiges von der Tragik des Verhältnisses der beiden Dichter zur Sprache, die in radikalster Form Werner Deubel in seinem bekannten Aufsatz (JbGGes. 20) vertreten hat, eine Auffassung, die schon vorher die starke Sympathie des Verfassers gefunden hatte (DLZ 1935, 1036ff.). Pyritz betont den Abstand zwischen den beiden Großen: Goethes Selbstschutz gegen Schillers Impulse, seine wenn auch „taktvolle Abwehr" der Kritik des Jüngeren führen ihn zu dem harten Ergebnis, daß „von einer schöpferischen Mitarbeit Schillers am Meister oder gar am Faust nicht ernstlich die Rede sein kann". Konsequenterweise wird dann die erschütternde Wirkung von Schillers Tod nur psychologisch gedeutet, die folgende Periode scheinbarer Unproduktivität Goethes als „Heilschlaf" bezeichnet.

So energisch Pyritz selbst den Gedanken mitverfochten hat, daß Literaturgeschichte als Kunstgeschichte begriffen werden müsse, so sah er doch die Frage nach dem dichterischen Stil nur darum als „Ansatzpunkt" der Literaturgeschichte an, weil er glaubte, daß auf diese Weise geschichtliches Leben gedeutet werden könne. Nie wäre er wie Günther Müller in eine „Lebensstimmung" eingemündet, die „der Geschichte satt" wird, „nachdem man sie kennt". Dem Problem der „literarischen Persönlichkeit", das der junge wie der reife Erich Schmidt so geistvoll durch die Geschichte der Literaturen verfolgt hat, daneben auch dem Problem des „literarischen Publikums" (dem Thema von Roethes Göttinger Rektoratsrede 1902) hat er früh seine Aufmerksamkeit gewidmet. Zur Geschichte des literarischen Porträts im weiteren Sinne gibt er einen direkten Beitrag in einem „gelegentlichen Ausflug" (zu dem ihn übrigens seinerzeit ein Königsberger Seminar Gottfried Webers angeregt hat), indem er die Stellung der Karlsvita Einharts in der Entwicklung des heldischen Menschenbildes zu bestimmen sucht. Von diesem haben sich ja aus germanischer Dichtung einige Züge ins Mittelalter hineingerettet. „Ein Heldenlied zu runden", war jedoch die lateinische Annalistik nicht imstande; menschliche Gestalten, menschliche Schicksale wurden in ihr, wie Pyritz richtig

erkennt, nicht mehr sichtbar, so wenig wie sie überhaupt formale Abrundung erreichen konnte und wollte. Auch Einhart, der der Suetonschen Grundform des Porträts (das humanistischen Charakter trägt) folgt, verschmäht dichterische Stilisierung; aber Pyritz entdeckt in der berühmten Vita doch ein „unruhig aufspringendes" Problem: den Einbau einiger Grundzüge des deutschen Menschen und seiner „heimischen Wurzeln", ja sogar die Ethik des germanischen Sippen- und Männerverbands. Man kann aus dieser sehr durchdachten kleinen Studie manche Untertöne heraushören, sogar den vorsichtigen Versuch (der Vortrag ist 1936 gehalten), noch einige der damaligen Gegenwartstendenzen verstehend zu läutern, zu retten, andere zu korrigieren — in jenen Jahren war ja der „Sachsenschlächter" in deutschen „Gauen" verfehmt, und vielleicht werden darum die „heldischen Wesenszüge des germanischen Menschen" in Einharts Bild etwas stark unterstrichen.

Nur einmal, aber sehr eindrucksvoll und tiefgreifend, hat P. zur Dichtung der neuesten Zeit das Wort ergriffen In dem im *Euphorion* gedruckten Vortrag *Mensch und Schicksal in der deutschen Novelle des 20. Jahrhunderts* rührt er an einigen Stellen, besonders gegen Schluß bei Agnes Miegels *Fahrt der sieben Ordensbrüder*, auch an ernste und heikle Probleme, die damals (der Vortrag ist 1942 in Königsberg gehalten worden, wo Nadler gewirkt hatte) mit besonderer Akzentuierung diskutiert zu werden pflegten. Aber seine Analyse dieser sechs Meisternovellen lotet so tief, daß er nicht zuletzt dank der hier geradezu verführerischen Kunst seiner Nachgestaltungskraft die gefährlichen Klippen geschickt zu umschiffen weiß; Glanz und Fülle seiner Bildersprache tragen den Leser manchmal auch über schwanke Stellen der Dichtung selbst, erst recht über etwas einseitige Deutungen hinweg. Man spürt wohl ein zweifelndes Gefühl in sich aufsteigen, wenn der Verfasser in Bindings *Opfergang* die Opferidee nur „als Endergebnis eines seelischen Geschlechtererbes an Blut und Geist" erklärt und wenn Octavia als ein „Geschöpf von unchristlich-antikischem Gepräge" bezeichnet wird — warum muß ihre Liebe unbedingt „urbildlichen" Charakter tragen? Dasselbe meint P. von der „brunnentiefen Liebe" der Baronin im *Schleier*. Ungeschreckt durch den Verdacht einseitiger interpretatio christiana: die Liebe Octavias braucht gewiß nicht „anerzogene Demut" zu sein, aber ist solche „formgewordene Seelenkraft gegen das Fatum" wirklich ganz ohne das christliche Ferment in unserm Wesen denkbar?

Die Hauptleistung für die Habilitation bildete die Neuausgabe einer spätmittelalterlichen allegorischen Dichtung für die *Deutschen Texte des Mittelalters*, deren mühevolle Fertigstellung und vorbildlich sorgsamer Druck erst einige Jahre später (1950) zum Abschluß kamen. Von der kritischen Edition als wissenschaftlicher Leistung dachte Pyritz mit Recht sehr hoch, entgegen der heute üblichen Geringschätzung, die freilich auf einer törichten Gleichsetzung von Handschriftenabdruck und kritischer Ausgabe beruht. Pyritz nennt die Edition einmal die sachlichste (scheinbar sogar zeitloseste) aller wissenschaftlichen Leistungen und preist nicht ohne Bitternis die vergangene Zeit, in der es „noch zum guten Ton gehörte, das Werkzeug kritischer Methodik an einer stämmigen editorischen Aufgabe" zu erproben und zu bewähren. Die Ausgabe der *Minneburg* nun — oder wie wir nach dem Willen des Dichters besser sagen sollten: des *Buchs der gekrönten Minne* — hebt sich aus den meisten älteren Ausgaben dieser Reihe, die seit einigen Jahren ihr Editionsprinzip immer mehr erweitert hat, in dreifacher Hinsicht heraus: durch seine besonders umfängliche, schon durch eine literarhistorische Würdigung bereicherte Einleitung, durch Beigabe des zweiten

erläuternden Apparats neben der varia lectio und schließlich durch ein sehr ausführliches Glossar, das zwar im allgemeinen Ehrismanns Bedeutungsansätze übernimmt (soweit man überhaupt diese Preziositäten „übersetzen" kann), aber die zahlreichen *ἅπαξ λεγόμενα* sorgsamer registriert und so auf die grotesken Ausweitungsmöglichkeiten der Sprache, wie sie dieser Stil zeigt, den Blick öffnet. Wegweisend sind die Ausführungen auf den letzten Seiten der Einleitung. Was hier S. LXXI—LXXVI über die „geblümte Rede" gesagt ist, gehört in seiner Prägnanz zum feinsten und tiefsten, was bisher überhaupt zu diesen und ähnlichen „absurden" Stilphänomenen vom hohen Standort gerechter historischer und ästhetischer Einsicht gesagt worden ist. Im eigentlichen Sinne „absurd" ist es, daß ausgerechnet Pyritz, der für ausfallende Stilarten mehr Verständnis und Liebe als irgendeiner besaß, den Vorwurf mangelnder Gerechtigkeit, zu starker Kritik hören mußte. Leider sind in den vergangenen acht Jahren seine weiterführenden Hinweise nicht diskutiert worden. Ist es, so wollen wir fragen, dem Dichter der *Minneburg* wirklich gelungen, den hohen Zielen, die ihm sein Herausgeber zubilligt, mit seiner Form zu dienen, seiner Kunst echte und tiefe Wirkung zu verschaffen? Und waren seine Kunstmittel wirklich „allgemein anerkannt"? So wenig man einem manierierten Stil, der einem bewußt einseitigen Ausdruckswillen entspringt, gerecht wird, wenn man ihn nur an andern Stilidealen mißt, wenn man ihm leichtfertig „falsches Wollen" oder „minderes Können" vorwirft, ihn gar von modernem Sprachgefühl aus beurteilt: es bleibt immer wieder (ähnlich übrigens wie bei der atonalen Musik) die alte Frage offen, ob es nicht die innere Struktur des menschlichen Sensoriums ist, die, unabhängig von den natürlichen Veränderungen geistig-seelischer Verfassung, jegliche Hypertrophie an einseitigen Ausdrucksprinzipien, in welcher Art und Richtung sie auch erfolgt, ablehnt, immer wieder rasch ihre Überwindung fordert und durchsetzt. Gegenüber einer Rankeschen Relativierung, daß wie alles Geschehen und alle Zeiten so auch alle Stilformen aus Gott seien, darf doch gerade aus historischer Gerechtigkeit das Recht zu werten verteidigt werden, will auch die geschichtliche Tatsache erklärt und begründet sein, warum gewisse Emanationsformen des menschlichen Geistes — keineswegs alle „artistischen Systeme" — für lange Epochen durch das Urteil vieler Generationen ihre Wirkung eingebüßt haben und nur ein kurzlebiges Außenseiterdasein führen konnten, während andere gewiß verschiedenartige Stile sich als ewig, sagen wir bescheiden: durch Jahrhunderte als lebendig und fruchtbar erwiesen haben. „Wir müssen ... den Weg der geschichtlichen Anschauung zu Ende gehen", heißt es in P.s bestrickenden Ausführungen, die gewiß berechtigte Warnungen enthalten, aber dann, wie mir scheint, zu weitgehend jedes ästhetische Urteilen als „Selbstbehauptungs- und Herrschaftswillen, der die eigene Schweise und Kunstauffassung verabsolutieren" will, abstempeln und damit entrechten. Aber dürfen wir denn wirklich überhaupt nicht mehr von Blüte und Niedergangszeiten der Dichtung sprechen, oder primitiv herausgesagt, von bedeutender und unbedeutender, gelungener und mißlungener, ja: gesunder und kranker Kunst? (An den Begriffskomplex gut und böse rühre ich nicht, obwohl es für den Richter und für den Historiker ein tertium comparationis gibt.) Es gibt Speisen, die der ästhetische Magen des Menschen (wir reden nicht vom jäh wechselnden Geschmack der Menge) nicht erträgt, wenn schon der Geschichtsschreiber der Literatur sie feinschmeckerisch kosten darf. Und kann es den Begriff des Irrtums in aestheticis gar nicht geben? Zugestanden, daß auch hinter einer extremen Kunst wie diesem geblümten Stil eine hohe Absicht (der Vergeistigung etwa) mächtig

sein kann, die zu Eigenformen und Sonderstilen führte: muß unser Verstehen immer gleich ein volles Bejahen sein? Wir haben jeder Dichtung gegenüber die Pflicht des Verstehens, aber auch die des gerechten Wertens, um nicht billigem Relativismus zu verfallen.

Brauchte die Ausgabe der *Minneburg* in die tiefsten Schächte kritischer Editionskunst nicht hinabzusteigen, so zeigt Pyritz an anderer Stelle, daß er diese keineswegs auf die „ältere" deutsche Philologie beschränkte philologische Grundaufgabe, die „der Sage nach . . . früher in der literarhistorischen Zunft als eine conditio sine qua non gegolten haben soll", in jeder Hinsicht und jeder Schwere zu meistern verstanden hätte. Ja, wenn ich aus der Reihe seiner kleinen Arbeiten oder Besprechungen einer den Preis zuerkennen soll, so möchte ich am liebsten der Rezension des zweiten Bandes der Beißnerschen Hölderlinausgabe im Hölderlinjahrbuch 1953 die Krone aufsetzen. Der selbstloseste und darum heiligste Dienst, den die Wissenschaft dem Dichter leisten muß, ist ja wohl die Edition. Sie steht der Deutung nicht etwa nach (die sich selten von der Gefahr der Subjektivität ganz freihalten kann), sondern setzt sie in sich selbst sogar voraus. Pyritz hat an einer anderen Stelle gesagt, daß auch eine Textausgabe in einer konkreten wissenschaftlichen Situation ihre lebendigen Wurzeln hat, das heißt doch: wie jede andere künstlerische oder wissenschaftliche Leistung ein schöpferisches Dokument ihrer Zeit (und natürlich auch ein document humain) ist. Gehört neben Entstehung und Wesen als drittes Element zur Definition eines Kunstwerks die Wirkung, so ist an ihr, und als ihrer Voraussetzung an der Erhaltung der echten Gestalt, in erster Linie der Herausgeber beteiligt, und zur Feststellung des Echten muß er gleichzeitig auch in die Entstehungsgeschichte des Werkes hineintauchen und in sein Wesen hineinleuchten.

Eine der schwierigsten und großartigsten Leistungen dieser keineswegs mechanischen (wie so viele meinen), sondern höchst komplizierten philologischen Arbeit lag und liegt auf den Schultern Beißners (dem übrigens Pyritz unter seinen engeren Kollegen wohl am nächsten stand). Wie Pyritz die „Situation" dieser Aufgabe mit sicherem Blick für den äußeren Verlauf und die äußere Form und feinstem Gefühl für ihre inneren Probleme referierend, nein: analysierend herausarbeitet, ist geradezu ein Meisterstück philologischer Enthüllung. Aber Pyritz geht weiter und gibt an diesem Muster die bisher umfassendste, schärfste, tiefste Interpretation des editorischen Geistwerks überhaupt; der Herausgeber will nicht mehr und nicht weniger als durch die Überlieferung hindurch „auf Erkenntnis und Vollzug des Dichterwillens abzielen". Solche Redaktion bedeutet „keine Willkür . . . , sondern Entscheidungen". Und Pyritz hat den Mut, hier am Beispiel des „Dilemmas einer Hölderlin-Edition", eines „höchst markanten Kapitels in der Geschichte wissenschaftlicher Erkenntnis", auch an die Grenze editorischer Kunst, ja wissenschaftlicher Kritik überhaupt vorzustoßen, um die jedes „philologische Ingenium" wissen muß. Es ist eine unendliche Aufgabe, „das Kontinuum seines schöpferischen Lebens in Anschauungsformen von Raum und Zeit zu überführen, den ewigen Übergang einzukörpern, das Allverbundene aufzugliedern". Wieder ergibt sich hier, ob auch im tragischen Sinn der Unvollendbarkeit, die tiefe Einheit von Dichtung und Wissenschaft; denn der Künstler selbst steht vor der Aufgabe, seine Gesichte, also lebendig bewegte geistige Vorgänge, in Form zu bannen, und der verstehend erkennende Forscher muß sie in seiner Form der Darbietung und Deutung nachschaffen.

Die Rezension bringt auch in concreto eine Anzahl philologischer Delikatessen, so z.B. S. 101/02 eine knappe, aber in geradezu frappierender Weise Neuraum erobernde

Uminterpretation einer einzigen Zeile eines der bekanntesten Gedichte, und zum Schluß gar das allerliebste Fündlein, daß das berühmte, jetzt in der Lyrik selbst schon wieder (von Weinheber) als Zitat verwandte *was bleibet aber, stiften die Dichter* sich als ein aus Ovid übernommenes, freilich etwas umgedeutetes Motto, also als — Zitat erweist. Findet sich nun wohl noch einmal eine Quelle für Ovid? Und kann es eine griechische sein?

In der Bibliographie fällt unter den kleineren Arbeiten die Fülle der Rezensionen auf. Auf sie als den ziemlich unbekannten Teil seines Schaffens möchte ich daher mit einigen Hinweisen eingehen, die vielleicht mit dazu beitragen, das Verlangen zum Nachlesen und -lernen und vielleicht den Anreiz zu einer Sammlung dieser kritischen Gaben zu bieten. Sie stehen vornehmlich in der *Deutschen Literatur-Zeitung* und im *Anzeiger für deutsches Altertum* und bestechen ebenso durch die Vielseitigkeit der Thematik wie durch ihre bis ins letzte durchgefeilte Form; vor allem aber sind es Musterbeispiele positiver Kritik: sie verstehen zwar auch gehörig am Zeuge zu flicken — nicht einmal die „Jagd" nach Druckfehlern wird verschmäht —, aber überall bezieht der Rezensent eine eigene Stellung und ist auch bei der kleinsten Anzeige mit Erfolg bemüht, selbst die Probleme weiterzuführen und zu vertiefen. Einige der ganz knappen, in den oben erwähnten kritischen Übersichten der *Jahresberichte* versteckten Kurzanzeigen dürfen der stattlichen Reihe noch durchaus hinzugerechnet werden in ihrer Kunst, mit wenigen Stichworten die behandelten Themen aufzuschlüsseln und wohl überlegtes Lob zu spenden, wohl bedachte Warnung auszusprechen. Zuweilen muß der Rezensent sogar erst nachholen, was der Autor unterlassen hat, z.B. bei der Ausgabe von Heinrich Bebels (übrigens meist überschätzten) *Facetien* (DLZ 1931), deren literaturgeschichtliche Bemerkungen „nichts Neues von Belang" enthielten und „auf weiteste Strecken hin nur Auszüge aus Wesselski darboten"; erst Pyritz deckt hier ein wichtiges Problem auf, warum nämlich in jener Zeit gerade dem Volksgut ein lateinisches Gewand gegeben werden kann, und deutet an, wie sich in Bebels „schwebender Mittlerhaltung" verschiedene Epochen humanistischer Entwicklung abzeichnen. In Bebels eigener Entwicklung innerhalb seiner Facetienbücher hört Pyritz schon „Vorklänge der Dunkelmännerbiefe". Aus einer merkwürdig zerfahrenen „ungezügelten" Anfängerarbeit über den barocken Geschichtsbegriff (Litbl. 1938) schält er geschickt den tragenden Gesichtspunkt des Vergänglichkeitserlebnisses „als Triebkraft barocker Geschichtserfahrung" heraus und läßt das opusculum dann nachsichtig noch als „Grenzfall" gelten. Wo er einen Mangel historischer Fragestellung feststellen muß, bedeutet ihm dies aber gleichzeitig einen Mangel an Verantwortungsbewußtsein und damit Rückgratlosigkeit. Dies „nicht sehr erfreuliche Bild" erscheint ihm aber „typisch für viele Erscheinungen der heutigen Literaturwissenschaft" (DLZ 1931). Dem Biographen Kaspar von Barths predigt er strenge Nüchternheit und wehrt für diesen rückwärtsgewandten Dichter und Polyhistor (den er übrigens auch in seinem Aufsatz über Flemings Übersetzungen glänzend charakterisiert) die psychologische Kategorie des Bekenntnisdranges ab. In dieser Rezension (DLZ1932) schlägt überhaupt wieder vernehmbar sein Philologenherz: ohne solideste Lateinkenntnis ist ihm ein Barockforscher nicht vorstellbar, so wenig wie ohne Vertrautheit mit dem Mittelhochdeutschen (was nicht alle neueren Literarhistoriker wissen). Diese Rezension, die eine Reihe amüsanter Elementarschnitzer aufdeckt, gehört zu dem rezensierten Buche wie ein Warnungsetikett zu einer Medizinflasche, deren Inhalt ohne Gebrauchsanweisung lebensgefährlich werden kann.

Selbst bei einem rühmenswerten Werk wie Kaysers gewichtigem Harsdörffer-Buch, das einen viel zu schmalen Titel führt, sucht Pyritz dessen reiche Umschau („Bestandsaufnahme") noch zu vertiefen, indem er auf das kulturhistorische Problem bestimmter Städtekulturen hinweist, hier also auf die Schlüsselstellung Nürnbergs, und auch in der Mischung der Stammesart noch eine innere Wurzel für die „seelisch-geistige Lage" entdeckt, „aus der die Sprache Harsdörffers erwächst" (AfdA 51). Zu Emrichs weite Ausblicke öffnender Faustdeutung hat Pyritz in seiner während der schlimmsten Kriegsnot verfaßten, erst später gedruckten Rezension noch reiche Beisteuer geliefert; wie verwandt er sich überhaupt der neuen Symbolforschung fühlte, verrät auch der krönende Abschluß seiner Goetherede: „Urdichtung in Maskenform" — so wird dort symbolische Dichtung umschrieben. Die Rezension über Erika Vogts *Die gegenhöfische Strömung in der deutschen Barockliteratur* verlockt ihn, eine gedrängte Überschau über die geistigen Bewegungen im Barockzeitalter den Einzelproblemen (beachtlich hier die Bemerkungen über Moscherosch) voranzuschicken; man sieht hier deutlich den ersten Entwurf der Einleitung seines späteren Barockkollegs.

In der lebendigen Revue über die bunt zusammengewürfelten Beiträge zweier Jahrbücher der Goethegesellschaft gießt der souveräne Kenner der Goetheschen Welt seine Spottlust über „bombastisch aufgeblähte Quisquilien" aus und weist Privatbriefe dritten und vierten Ranges in die Familienschatullen zurück, ordnet auf der anderen Seite jedoch neu entdeckte Zeugnisse sofort innerlich seinem Goethebild ein. Sein Unmut aber bricht aus, wenn er tiefe und verantwortungsschwere Probleme nur leichthin und subjektiv abgehandelt sieht.

Man entdeckt auch in diesen Rezensionen der dreißiger Jahre oft Verbindungsfäden zu späteren Arbeiten. Einem späteren Goethevortrag klingt hier bereits der lapidare Satz voraus, daß der Glaube an die weitgehende Ähnlichkeit von Goethes und Schillers ästhetischer Ideenwelt erheblich zu modifizieren sei. Und beiläufig ergibt sich in einigen Sätzen zu Bertrams Festrede und Werner Deubels radikalem Schilleraufsatz ein seltener Blick auf Pyritzens eignes Schillerbild (denn die Vorlesung überließ er seinem Kollegen Beck, Schillers Landsmann). Noch anders als Deubel will Pyritz das „Verhängnis Schillers"(!), also auch das „Scheitern"(!) seines Werkes endgültig („wenn man gerecht sieht") in eine frühere Wachstumsschicht zurückverlegen, so daß „selbst ein Goethe daran nichts hätte ändern können". (Nach Deubels Ansicht wurde Goethe, anfänglich ein Retter, bewußt daran schuldig, daß Schiller das Ziel seiner innersten Berufung, die germanische Tragödie, nicht erreichte.)

Barock und Goethezeit sind die Epochen, die Pyritz in seiner kritischen Tätigkeit bevorzugt hat. Einem Dichter der Zwischenzeit jedoch, Johann Christian Günther, hat er nicht weniger als fünf große Rezensionen gewidmet, in denen er die jeweils neu erschienenen Bände der kritischen Gesamtausgabe von Krämer mustert. P.s Rezensionen haben gleich wieder Einfluß auf Krämers Einleitungen geübt; so verdient diese fortlaufende Werkinterpretation mit der Ausgabe zugleich genannt zu werden. Bei diesem Frühvollendeten wußten wir wohl von seinem „Verzweiflungskampf um den bloßen Lebensraum, um Existenz und Ruf"; von dem andern aber, dem „um geistige Freiheit, Gott- und Weltverstehen", war bisher wenig die Rede. Wer dächte nicht auch an Parzival, wenn er hier von dem „eigenartigen Gottesverhältnis, gemischt aus Liebe und Anklage, Vertrauen und Verzweiflung" liest — darin ist dann also Günther nicht bloß der „Typus des modernen Dichters", sondern lebt uns ein zeitloses menschliches Problem

vor! Wieder exzelliert Pyritz in glänzenden Prägungen, wenn er die verschiedensten Seiten von Günthers Gestalt und Werk berührt, die „unerschöpfliche Skala vom frommen Biedersinn bis zur spielenden Frivolität"; als erster wohl weist er auf unangegriffene, mindestens ungelöste Formprobleme bei diesem von der *vis superba formae* beherrschten Sprachgenie, ferner auf die barocke Ironie seiner Demutsformel, auf seine kunstvolle Beherrschung der „Verblüffungseffekte", auf „logische Kontrastspiele" (auch in puncto erotischer Zweideutigkeiten). Mit der Erwähnung des Themas vom Habsburg-Mythos wird geradezu ein Dissertationsthema vergeben, falls nicht Krämer selbst inzwischen in seiner zu erwartenden großen Biographie den vielen Anregungen seines Rezensenten Raum gewährt. Auch die rationale Leidenschaft (fast eine contradictio in adjecto) ist neben dem Pietismus („Stachel der christlichen Forderung" heißt P.s Formulierung) in Günther mächtig. Die Verwandtschaft mit Paul Fleming in der Struktur der Liebeslyrik wird hier wiederum stark betont, so daß P.s These von Flemings Hinauswachsen aus dem Petrarkismus neue Stärkung erfährt.

Überblickt man die schriftliche Hinterlassenschaft im ganzen, so offenbart sie eindringlich vor allem zwei Fähigkeiten ihres Autors: das einzelne Kunstwerk und den einzelnen Künstler in seiner individuellen Tiefe zu fassen und gleichzeitig große geschichtliche und geistige Räume zu überblicken. Und noch eines gibt seinem Wirken einen Eigenwert: die Form. Anders als die großen Eroberer unserer Wissenschaft wie Jacob Grimm und Wilhelm Scherer, anders (noch einmal) auch als „der Pionier" Günther Müller, der „Vorläufigkeit ohne Scheu betrachten konnte", hat Pyritz mehr die Aufgaben eines „Kolonisators" erfüllt, d.h., wie er selbst dem strengen Wortsinn des Begriffes folgend einmal sagt, eines Mannes, der in neu eroberten Gebieten neue Siedlungen, Wohnsitze, Pflanzstätten anlegt, in die „der Geist auswandert".

Im Blick auf seine Arbeiten erhält das Wort „frühvollendet" einen wehmütigen Doppelsinn. Bei ihm war von früh an jeder Satz vorher durchdacht, sorgsam gemeißelt, bis zu Ende ausgeformt. Er hatte ein äußerst empfindliches Organ für die Sprache als Kunstform, die zur Klarheit der Gedanken in direkter Korrelation steht. Sprachform reichte bei ihm bis in die Druckform hinein, bis in die „Ruhe des Satzbildes"; hier sollte Symmetrie im eigentlichen Sinne herrschen. Sein Stil zeigt eine merkwürdige, fast einmalige Mischung an sich disparater Elemente, sagen wir einmal halb paradox: von Logik und Lyrik. Sauberste Klarheit, Exaktheit, logische Stringenz gab ihm seine Überzeugungskraft; zartes, behutsames, einschmiegsames Nachfühlen verlieh ihm seinen poetischen Zauber, den wir bei der Darstellung künstlerischer und geistiger Phänomene nicht missen können. Der Drang, mit Worten ins Unabmeßbare und Unsagbare vorzustoßen, war bei ihm mit der bewundernswerten Fähigkeit verbunden, die Worte ausschwingen zu lassen und doch an dem unsichtbaren Faden seiner vis motrix zu halten, die Bilder plastisch aufleuchten zu lassen und doch wieder zurückzufangen. Es war eine mit höchster Bewußtheit geübte, schwer errungene Kunst, kein freies, wagemutiges Verströmen auch ins Ungewisse, das dem Augenblick vertraut; dieser „Geist des schlagenden Wortes", den Ludwig Curtius an dem Redner Jacob Burckhardt rühmt, die Naturgabe freier, gelöster Improvisation, trat nur in seinem Seminar zu Tage. Seine hohe Bewertung der Sprachkunst suchte er mit Eindringlichkeit auch auf seine Schüler zu übertragen, und am Schluß seines Beitrages für den Hamburger Studienführer steht krönend der schöne Satz: „Das Recht, über Dichtkunst zu handeln,

will durch Stilgefühl begründet, der Vorzug, mit Dichtern zu leben, durch Stilkultur vergolten sein."

Von den Verdiensten des Verstorbenen um seine Universität und Fakultät, von seinem Kampf für die Erhaltung der akademischen Selbstverwaltung, von seinem mit größter Hingabe und Aufopferung geführten Dekanat und Prodekanat ist bei anderer Gelegenheit gesprochen worden. Von dem Lehrer Pyritz, für den Autorität und Respekt sehr wesentliche Größen waren und der Widerspruch nur ungern hörte, der aber um die erzieherische Bedeutung auch der Distanz wußte, werden seine Schüler sicherlich noch oft Zeugnis ablegen; er wußte zu guter Stunde hinreißende Ausblicke und Tiefblicke zu geben. Von dem Menschen Pyritz, mit dem ich dreiunddreißig Jahre hindurch gute Kameradschaft gehalten habe, ausführlich zu sprechen, möchte ich mir an dieser Stelle versagen. Zu frisch sind noch die Wunden des Verlustes, und auch manche Wunden aus Gegensätzen und Kämpfen, an denen es in seinem Leben nicht gemangelt hat, sind noch nicht so vernarbt, um schon das bleibende, von allen Seiten gerechte Bild seines Wesens zeichnen zu können; später wird ein Kapitel Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte darüber so handeln, wie es der Wahrheit und zugleich der Würde des Verstorbenen entspricht. Den Ehrgeiz als heroische Mannestugend pflegte der von Natur so Zarte und Empfindliche nicht nur zu bejahen, sondern ganz betont zu preisen. Mit einer Persönlichkeit von hohem Ehrgefühl, ausgeprägtem Selbstbewußtsein, starkem Geltungsdrang zusammenzuleben, war für viele nicht immer leicht. Hinzu kam sein immer düsterer werdendes, leicht mißtrauisches, heftig und oft sarkastisch reagierendes Temperament. Die bange Sorge, daß der hohe Auftrag des geistigen Menschen in der Gegenwart nicht voll erkannt wird, die Einsicht, daß ohne Fortbestand der von ihm vertretenen Bildungsform das Erdreich unserer gesamten Bildung und damit unser Leben verdorren muß und daß der Niedergang der Geisteswissenschaften den Untergang verkündet, die bittere Erkenntnis, daß die in der Welt entscheidenden Instanzen diese Gefahr nicht sehen, hat ihn, der über Gewicht und Würde akademischer Stellung streng wachte, in den letzten Jahren oft niedergedrückt. Auch die ihm Nächsten oder seit Jahrzehnten nah Verbundenen hatten es bei diesem seinem „brunnentiefen" Pessimismus, der nicht nur die letzte Krankheitszeit überschattete, oft schwer, ihn aufzumuntern und davon zu überzeugen — sei es nun eine tiefe Weisheit oder nur ein frommer Irrtum —

daß die Welt, wie sie auch kreise,
liebevoll und dankbar sei.

Am Schluß der so reichen und warmen Rezension der Hölderlinausgabe handelt Pyritz, wie oben bemerkt, von dem Worte: *was bleibet aber, stiften die Dichter*. Er weitet in seiner abschließenden Deutung, die er in lateinischer Übersetzung gibt, den Sinn der Zeile noch um eine Dimension aus: „Was nur immer bleibt, die Dichter stiften es." Wir wollen dem Worte heute noch eine andere Ergänzung hinzufügen:

Was bleibt, stiften die Dichter,
bewahren und deuten die Hüter der Wissenschaft.

Einer der ernstesten Ordner, Hüter, Deuter und Mehrer seiner Wissenschaft war Hans Pyritz.

Hamburg Ulrich Pretzel

VERÖFFENTLICHUNGEN VON HANS PYRITZ

Die einzelnen Abschnitte sind chronologisch geordnet; nur Arbeiten, die mit früheren Veröffentlichungen in sachlichem Zusammenhang stehen, werden bereits im Anschluß an diese aufgeführt. Die wichtigsten Rezensionen über Publikationen von Hans Pyritz werden genannt.

Zeitschriften-Siglen

AfdA	Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur
DLZ	Deutsche Literaturzeitung
DuV	Dichtung und Volkstum. Neue Folge des Euphorion
DVjs.	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
EtGerm.	Etudes Germaniques
Euph.	Euphorion
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
Jahresbericht ...	Jahresbericht über die wissenschaftlichen Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren deutschen Literatur
Litbl.	Literaturblatt für germanische und romanische Philologie
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie

A. Werke, Editionen und Aufsätze

Gustav Roethe zum Gedächtnis. Der Aufrechte 10 (1928), S. 98—99.

Paul Flemings „Suavia". Berliner Diss. v. 17. Juli 1931 [Teildruck]. München, Kastner u. Callwey (1931).

Paul Flemings „Suavia". Münchener Museum für Philologie des Mittelalters und der Renaissance 5 (1932), S. 251—321. [Wörtl. Abdruck des Teildruckes der Diss.]

Der Liebeslyriker Paul Fleming in seinen Übersetzungen. ZfdPh 56 (1931), S. 410—436.

Paul Flemings deutsche Liebeslyrik. Leipzig, Mayer u. Müller 1932. IV, 217 S. (Palaestra 180.)
Selbstanzeige: GRM 20 (1932), S. 317—318.
Rez.: Geneviève Bianquis, Revue Germanique 23 (1932), S. 369—370.
Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, Jahresbericht... NF. 12 (Berichtsjahr 1932). Berlin 1935. S. 94—95.
Richard Alewyn, DLZ 54 (1933), Sp. 924—932.
Richard Alewyn, Zeitschrift für Deutschkunde 47 (1933), S. 258.
Annie Kiel [Forschungsbericht], De Weegschaal 5 (1938/39), S. 129ff.

Althochdeutsche Horaz-Glossen. ZfdA 68 (1931), S. 215—216.

Berichte über das Handschriftenarchiv der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Klasse 1936, S. LIV—LIX; 1937, S. LXI—LXIX; 1938, S. LV—LXVII .— Jahrbuch der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1939, S. 42—46; 1940, S. 36—40; 1941, S. 36—38; 1942, S. 39—41.

Das Karlsbild Einharts. Vortrag, gehalten in der Berliner Gesellschaft für deutsche Philologie am 3. Juni 1936. DVjs. 15 (1937), S. 167—188.

Theodor Körner. Zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages (23. September 1791). Bücherkunde 8 (1941), S. 276—278.

Goethe und Marianne von Willemer. Eine biographische Studie. 1. Aufl. Stuttgart, Metzler 1941. 132 S. — 2. Aufl. 1943. 132 S. — 3. Aufl. 1948. 131 S.

Rez.: Wilhelm Kalthoff, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 35 (1941), S. 213—215.
Theodorus Cornelis van Stockum, Museum. Maanblad voor Philologie en Geschiedenis 49 (1941), Sp. 300.
Eduard Castle, Chronik des Wiener Goethe-Vereins 47 (1942), S. 73—74.
Max Kommerell, AfdA 61 (1942), S. 29—33.
Hermann Pongs, DuV 42 (1942), H. 1, S. 128.
Erich Trunz, Litbl. 63 (1942), Sp. 306—308.
Rafael Koskimies, Valvoja-Aika 21 (1943), S. 212—214.
Filomela Bratianu, Gândirea 22 (1943), S. 33—41.
Erich Trunz, Hamburger Akademische Rundschau 3 (1948/49), S. 697.
Ernst Rose, Monatshefte 41 (1949), S. 323—324.
Heinz Nicolai [Forschungsbericht], Wirkendes Wort 1 (1950/51), S. 297—299.

Marianne von Willemer. Vortrag. Mit einem Anhang: Gedichte Mariannes von Willemer. Berlin, de Gruyter 1944. 52 S.

Sucht — Suchtung; Suck — Suckler. In: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 10, IV. Leipzig, Hirzel 1942. Sp. 858—905; 907—912.

Mensch und Schicksal in der deutschen Novelle des 20. Jahrhunderts. DuV 42 (1942), H. 3, S. 76—94. [Erweiterter Vortrag.]

Goethes Verwandlungen. Hamburger Akademische Rundschau 3 (1948/49), S. 589—600. [Vorabdruck.]

Goethes Verwandlungen. Rede, gehalten zur Feier des dreißigsten Jahrestags der Universität Hamburg am 10. Mai 1949. Hamburg, Selbstverlag der Universität 1950. 27 S. (Hamburger Universitätsreden 7.)

Goethes Verwandlungen. Prolegomena zu einem künftigen Goethebild. Euph. 45 (1950), S. 7—22. [Abdruck des Vortrags.]

Rez.: Heinz Nicolai [Forschungsbericht], Wirkendes Wort 1 (1950/51), S. 292.
Louis Leibrich, EtGerm. 7 (1952), S. 298—299.

Die Minneburg. Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift (Cpg. 455) unter Heranziehung der Kölner Handschrift und der Donaueschinger und Prager Fragmente. Hrsg. von Hans Pyritz. Berlin, Akademie-Verlag 1950. LXXVII, 219 S. und 1 Taf. (Deutsche Texte des Mittelalters 43.)

Rez.: Henry Kratz, Journal of English and Germanic Philology 50 (1951), S. 543—544.
Friedrich Maurer, Archiv für das Studium der neueren Sprachen 188 (1951), S. 132.
A. Moret, EtGerm. 6 (1951), S. 129.
Frederick P. Pickering, Modern Language Review 46 (1951), S. 286—287.
Jan Hendrik Scholte, Neophilologus 35 (1951), S. 179.
Hermann Kreisselmeier, *Der Sturm der Minne auf die Burg. Beiträge zur Interpretation der mhd. Allegorie „Die Minneburg“.* Meisenheim a. Glan 1957. 115 S.

Der Bund zwischen Goethe und Schiller. Zur Klärung des Problems der sogenannten Weimarer Klassik. (Vortrag in der English Goethe Society, gehalten am 28. Oktober 1950 im University College, London.) Publications of the English Goethe Society. NS. 21 (1950/51), S. 27—55.

Niederdeutsch wirklich nichts für Doktoranden? Erwiderung. Hamburger Freie Presse 7 (1952), Nr. 22, S. 21.

Einleitende Gedenkworte auf Julius Petersen in der Berliner Antrittsvorlesung des Sommersemesters 1942. — Briefpassus. In: [Ella Petersen,] *Reiche Lebensjahre an der Seite eines Goetheforschers.* [Privatdruck, Ebersberg bei München 1954.] S. 390—395; 297.

Goethes römische Ästhetik. Atti del quinto congresso internazionale di lingue e letterature moderne, Firenze, 27—31 marzo 1951. Firenze 1955. S. 301—316.

Vorbemerkung des Herausgebers. Zu: Hans Eggers und Eduard Neumann, *Gottfried von Straßburg in neuer Sicht.* (Besprechung von: Gottfried Weber, *Gottfrieds von Straßburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200.* Stuttgart 1953.) Euph. 48 (1954), S. 472—473.

Das Studium der germanischen Philologie. Allgemeine Vorbemerkung. — Das Studium der deutschen Literaturgeschichte und allgemeinen Literaturwissenschaft. — Das Studium der Theaterwissenschaft und Theatergeschichte. In: *Universität Hamburg. Studienführer.* Hamburg 1955. S. 133; 135—138. — 2. Aufl. 1958. S. 138; 141—143.

B. Bibliographische Arbeiten

[Literaturbericht:] *Vorklassische Zeit und Lessing.* Jahresbericht... NF. 10 (Berichtsjahr 1930). Berlin 1933. S. 89—108. — NF. 11 (Berichtsjahr 1931). Berlin 1934. S. 63—81.

[Literaturbericht:] *17. Jahrhundert.* Jahresbericht... NF. 12 (Berichtsjahr 1932). Berlin 1935. S. 84—101. — NF. 13 (Berichtsjahr 1933). Berlin 1936. S. 62—74.

Bibliographie zur deutschen Barockliteratur. In: Paul Hankamer, *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Die deutsche Literatur im Zeitraum des 17. Jahrhunderts.* 1. Aufl. Stuttgart, Metzler 1935. — 2. Aufl. 1947. S. 478—512. (*Epochen der deutschen Literatur* 2, II.)

Goethe-Bibliographie. Unter redaktioneller Mitarbeit von Paul Raabe. Lieferung 1—3. Heidelberg, Winter 1955—1957. XVI, 240 S.

Rez.: Hanns W. Eppelsheimer, *Von der Würde bibliographischer Arbeit.* In: *das werck der bucher. Von der Wirksamkeit des Buches in Vergangenheit und Gegenwart. Eine Festschrift für Horst Kliemann. Zu seinem 60. Geburtstag,* hrsg. von Fritz Hodeige. Freiburg, Rombach 1956. S. 86—89. [Allgemeine Würdigung der *Goethe-Bibliographie* S. 88—89.]

Gustav Konrad, Welt und Wort 11 (1956), S. 91.

Wolfgang Leppmann, Comparative Literature 9 (1957), S. 70—72.

Gerhart Baumann, Archiv für das Studium der neueren Sprachen 193 (1956/57), S. 308.

Fritz Rittmeyer [Forschungsbericht], Schweizer Monatshefte 37 (1957/58), S. 246.

Maurice Colleville, EtGerm. 12 (1957), S. 375.

Jean F. A. Ricci, Erasmus 10 (1957), Sp. 480—481.

Walter Silz, Germanic Review 33 (1958), S. 74—75.

Wolfgang Vulpius, Weimarer Beiträge 1958, S. 433—435.

C. Rezensionen

Elsa-Maria Dalhäuser, *Der barocke Kleinroman „Don Francesco und Angelica" Hamburg 1667.* Münster i.W. 1931. DLZ 52 (1931), Sp. 828—832.

Johann Christian Günther, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe,* hrsg. von Wilhelm Krämer. 6 Bde. Leipzig 1930—1937. DLZ 52 (1931), Sp. 1216—1219; 53 (1932), Sp. 1559—1562; 55 (1934), Sp. 1842—1845; 57 (1936), Sp. 540—545; 60 (1939), Sp. 54—58.

Heinrich Bebel, *Facetien. Historisch-kritische Ausgabe* von Gustav Bebermeyer. Leipzig 1931. DLZ 52 (1931), Sp. 2420—2424.

Heddy Neumeister, *Geistlichkeit und Literatur. Zur Literarsoziologie des 17. Jahrhunderts.* Münster i.W. 1931. AfdA 51 (1932), S. 39—41.

Wolfgang Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer. Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachtheorie der Barockzeit.* Leipzig 1932. AfdA 51 (1932), S. 119—125.

Johannes Hoffmeister, *Kaspar von Barths Leben, Werke und sein Deutscher Phönix.* Heidelberg 1931. DLZ 53 (1932), Sp. 496—501.

Max Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters. Dritter Teil: Vom Ausbruch des Kirchenstreites bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts.* München 1931. DLZ 53 (1932), Sp. 971—976.

Ellen Breede, *Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts.* Halle a. S. 1931. DLZ 54 (1933), Sp. 735—737.

Erika Vogt, *Die gegenhöfische Strömung in der deutschen Barockliteratur.* Leipzig 1932. DLZ 54 (1933), Sp. 1076—1082.

Christof Junker, *Das Weltraumbild in der deutschen Lyrik von Opitz bis Klopstock.* Berlin 1932. AfdA 52 (1933), S. 105—107.

Lyrische Weltdichtung in deutschen Übertragungen aus sieben Jahrhunderten. Ausgewählt von Julius Petersen und Erich Trunz. Berlin 1933. DLZ 54 (1933), Sp. 2468—2471.

Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Hrsg. von Max Hecker. Bd. 19 und 20. Weimar 1933 und 1934. DLZ 56 (1935), Sp. 1031—1038.

Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Hrsg. von Max Hecker. Bd. 21; Namennachweis für die Bände 1—20, bearb. von Max Hecker. Weimar 1935 und 1936. DLZ 58 (1937), Sp. 1008—1012.

Deutsche Literatur, hrsg. von Heinz Kindermann. Reihe *Das deutsche Volkslied.* Bd. 1, hrsg. von John Meier. Leipzig 1935. — Reihe *Volks- und Schwankbücher.* Bd. 7, hrsg. von Franz Podleiszek. Leipzig 1933. — Reihe *Reformation.* Bd. 3, hrsg. von Arnold E. Berger. Leipzig 1933. Bücherkunde 2 (1935), S. 276—277.

Deutsche Literatur, hrsg. von Heinz Kindermann. Reihe *Barockdrama*, hrsg. von Willi Flemming. 6 Bde. Leipzig 1930—1933. Bücherkunde 3 (1936), S. 50—51.

Dorothy K. Coveney, *A descriptive catalogue of manuscripts in the library of University College, London.* London 1935. AfdA 55 (1936), S. 79—80.

Werner Buddecke, *Verzeichnis von Jacob Böhme-Handschriften.* Göttingen 1934. DLZ 58 (1937), Sp. 533—536.

Hellmut Rosenfeld, *Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung.* Leipzig 1935. AfdA 56 (1937), S. 41—44.

Friedrich Spee, *Trutznachtigall.* Hrsg. von Gustave Otto Arlt. Halle/Saale 1936. DLZ 59 (1938), Sp. 88—91.

Goethes Ehe in Briefen. Hrsg. von Hans Gerhard Gräf. Potsdam 1937. DLZ 59 (1938), Sp. 339—341.

Eugen Honsberg, *Studien über den barocken Stil in Paul Flemings deutscher Lyrik.* Würzburg 1938. DLZ 59 (1938), Sp. 629—632.

Johannes Alt, *Grimmelshausen und der Simplicissimus.* München 1936. Litbl. 59 (1938), Sp. 312—314.

Hans Heinrich Schaeder, *Goethes Erlebnis des Ostens.* Leipzig 1938. DLZ 59 (1938), Sp. 1607—1613.

Helmut Kappler, *Der barocke Geschichtsbegriff bei Andreas Gryphius.* Frankfurt a. M. 1936. Litbl. 59 (1938), Sp. 380—381.

Erik Lunding, *Das schlesische Kunstdrama.* Kopenhagen 1940. Litbl. 64 (1943), Sp. 9—15.

Clemens Heselhaus, *Anton Ulrichs Aramena.* Würzburg-Aumühle 1939. Litbl. 64 (1943), Sp. 15—20.

Wolfgang Pfeiffer-Belli, *Die asiatische Banise.* Berlin 1940. Litbl. 64 (1943), Sp. 84—89.

Der Hölderlin-Text. Zu Beißners Edition und zum Neudruck der Propyläen-Ausgabe. DVjs. 21 (1943), Referatenheft S. 88—123.

Die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. (Hölderlin, *Sämtliche Werke.* Große Stuttgarter Ausgabe. Hrsg. von Friedrich Beißner. Bd. 1. Stuttgart 1943.) Iduna 1 (1944), S. 225—230.

Zum Fortgang der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Hölderlin-Jahrbuch 1953, S. 80—105.

Wilhelm Emrich, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen.* Berlin 1943. Euph. 45 (1950) S. 124—130.

D. Herausgebertätigkeit

Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Begründet von August Sauer. Dritte Folge. Hrsg. von Hans Pyritz und Hans Neumann. Bd. 45. Marburg/Lahn, Simons 1950.

Hans Pyritz und Hans Neumann: *Geleitwort.* Euph. 45 (1950), S. 1—5.

Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Begründet von August Sauer. Dritte Folge. Hrsg. von Hans Pyritz. Bd. 46—50. Heidelberg, Winter 1952—1956.

Zum neuen Jahrgang. Euph. 46 (1952), S. 1—3.

Redaktionelle Erklärung. Euph. 47 (1953), S. 498—500. [Betr. den Nachdruck des Aufsatzes von HansJoachim Schoeps über Anna Ovena Hoyers in der ZfdPh.]

Redaktionelles Schlußwort zum Thema: Anna Ovena Hoyers, Hans Joachim Schoeps, Euphorion und Zeitschrift für deutsche Philologie. Euph. 48 (1954), S. 244—245.

Redaktionelle Erklärung. Euph. 50 (1956), S. 369. [Niederlegung der Herausgebertätigkeit.]

Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Hans Pyritz. H. 1: Ingrid Kohrs, *Das Wesen des Tragischen im Drama Heinrichs von Kleist. Dargestellt an Interpretationen von „Penthesilea" und „Prinz Friedrich von Homburg".* Marburg/Lahn, Simons 1951. 138 S. — H. 2: Karl Ludwig Schneider, *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus.* Heidelberg, Winter 1954. 184 S. — H. 3: Karl Stackmann, *Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität.* Heidelberg, Winter 1958, 206 S.

E. Festgruß für Hans Pyritz

Festgruß für Hans Pyritz zum 15. 9. 1955 aus dem Kreise der Hamburger Kollegen und Mitarbeiter. Heidelberg, Winter 1955. 80 S. und 1 Taf. (Euphorion. Sonderheft.)

LEO WEISGERBER

Von den Kräften der deutschen Sprache

Band I — Die Sprache unter den Kräften des menschlichen Daseins
2. Auflage, 50 Seiten, kartoniert 2,20 DM

Band II — Vom Weltbild der deutschen Sprache
2., erweiterte Auflage

1. Halbband: Die inhaltbezogene Grammatik
267 Seiten, Leinenband 12,80 DM

2. Halbband: Die sprachliche Erschließung der Welt
284 Seiten, Leinenband 13,50 DM

Band III — Die Muttersprache im Aufbau unserer Kultur
2., erweiterte Auflage. 308 Seiten, Leinenband 14,80 DM

Band IV — Die geschichtliche Kraft der deutschen Sprache
256 Seiten, Leinenband 9,80 DM

HANS GLINZ

Der deutsche Satz

Wortarten und Satzglieder wissenschaftlich gefaßt
und dichterisch gedeutet
208 Seiten, Leinenband 11,50 DM

INHALT: Vorwort / Betrachtete Gedichte und Prosastellen. I. Der Satz als inhaltliche und klangliche Einheit; Das Wesen der Sprache überhaupt / II. Der Satz und die Wortarten / III. Die herkömmlichen Satzgliedbegriffe und ihre wissenschaftliche Unhaltbarkeit / IV. Ein neuer Weg; Der Satz als „gestaltete Zeitlichkeit" / V. Die deklinierten und die fallfremden Satzglieder in ihrem Grundcharakter / VI. Die besonderen Rollen der fallbestimmten Satzglieder / VII. Geistige Gesamtbilder und dichterische Deutung / VIII. Das reine Adjektiv als Satzglied / IX. Die reine Partikel als Satzglied; Lageangaben und Verbindungsteile / X. Gesamtschau; Zusammenstimmen aller erarbeiteten Begriffe / XI. Satzpläne und unmittelbares Gestalten; Grenzen der Sprache / XII. . . . und die Sprache der Gegenwart? / Begriffsregister.

Beide Werke im

PÄDAGOGISCHEN VERLAG SCHWANN DÜSSELDORF

Die Gedichte des Archipoeta

Kritisch bearbeitet von Heinrich Watenphul. Herausgeg. von Heinrich Krefeld

152 Seiten, Brosch. 15,— DM, geb. 18,— DM

„. . . Eine Ausgabe der Gedichte des Archipoeta hat seit langem gefehlt. Es ist ein Verdienst von Heinrich Krefeld, die Kostbarkeit jetzt neu herausgebracht zu haben, und zwar in der kritischen Bearbeitung Heinrich Watenphuls, der über den Vorarbeiten der Edition verstarb. Kein Freund der Dichtung, der Latinität oder des Mittelalters sollte sich durch die strenge Wissenschaftlichkeit der neuen Ausgabe vom Kauf abschrecken lassen. Ihre biographische und zeitgeschichtliche Einleitung fesselt auch den Laien, um so mehr, als sie, was bei wissenschaftlichen Publikationen sich nicht von selbst versteht, gut und lesbar geschrieben ist. Ihr Schlußabschnitt wird besonders interessieren; darin werden die bekannten Verse aus der „Beichte": „Meum est propositum in taberna mori . . ." in ihren Abwandlungen, Erweiterungen, Übersetzungen und Parodien durch die Jahrhunderte verfolgt bis zu G. A. Bürgers „Sauflied": „Ich will einst bei Ja und Nein vor dem Zapfen sterben" und bis ins Kommersbuch hinein — eine Dokumentation unsterblichen Dichtertums, das im Namenlosen endet. Die deutschen Paraphrasen der einzelnen Gedichte, die Bemerkungen zu Entstehungsgeschichte, Stil, Form und Kunstmitteln und die zeit- und kulturgeschichtlichen Kommentare dazu sind für den Liebhaber nicht nur willkommene Dreingaben, sondern selber aufschluß- und genußreicher Lesestoff. Das Buch ist sorgfältig gedruckt und schön ausgestattet." *Josef Eberle in „Stuttgarter Zeitung" vom 17. 1. 1959*

CARL WINTER UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

In Kürze erscheint:

BÜCHERKUNDE FÜR GERMANISTEN

Wie sammelt man das Schrifttum nach dem neuesten Forschungsstand?

Von Johannes Hansel

ca. 200 Seiten, Gr. 8°, Ganzleinen, 16,80 DM

Hansels „Bücherkunde für Germanisten" führt sowohl an das richtungweisende Fachschrifttum wie an das verstreute bibliographische Material heran. In fünf Stufen, eingeteilt nach den erforderlichen Arbeitsgängen, weist der Autor die vorhandenen Quellen nach und zeigt den Weg zu deren systematischer Auswertung.

Im Anhang ist eine Handschriftenkunde beigefügt, die neben einführenden Darstellungen zur Handschriftenpraxis und Editionstechnik eine Übersicht über alle wichtigen Handschriftenkataloge bietet.

Die „Bücherkunde für Germanisten", aus dem Bestreben entstanden, die unklare Situation der germanistischen Bibliographie überwinden zu helfen, ist somit ein umfassendes Nachschlagewerk.

Auf Wunsch erhalten Sie unseren ausführlichen Prospekt

ERICH SCHMIDT VERLAG
Berlin W 35 Bielefeld München 22

Dieses Heft enthält Prospektbeilagen des August Bagel Verlags, Düsseldorf, und des Modernen Buch-Clubs, Darmstadt, auf die wir unsere Leser freundlichst hinweisen